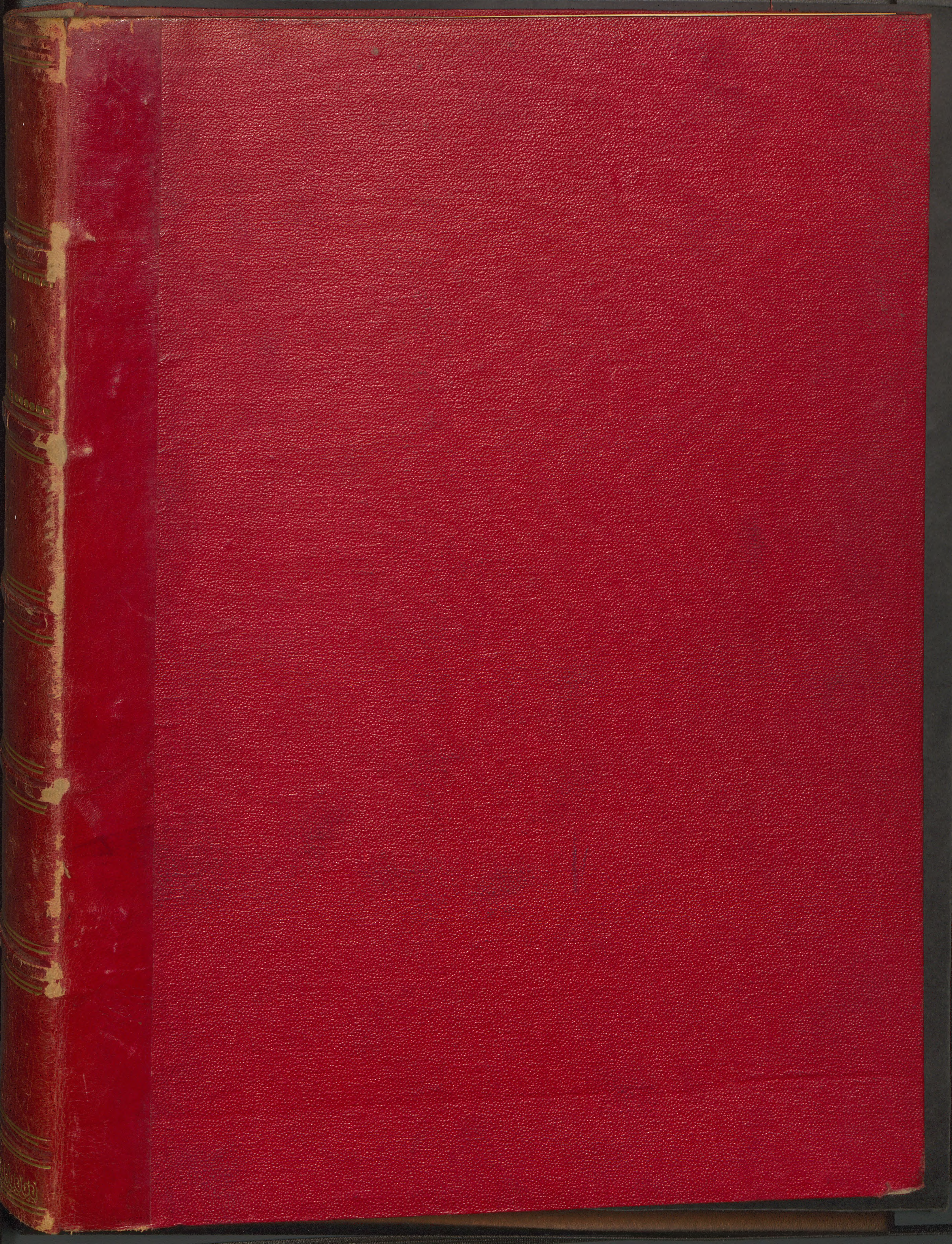




L'ORNEMENT

POLYCHROME

PARIS. — Chromolithographie et Typographie de FIRMIN-DIDOT et Cie, rue Jacob, 56.

L'ORNEMENT
POLYCHROME

CENT PLANCHES EN COULEURS

OR ET ARGENT

CONTENANT ENVIRON 2,000 MOTIFS DE TOUS LES STYLES

ART ANCIEN ET ASIATIQUE

MOYEN AGE

RENAISSANCE, XVIIE ET XVIIIE SIÈCLES

RECUEIL HISTORIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION

DE M. A. RACINET

L'UN DES DESSINATEURS DU MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE, DES ARTS SOMPTUAIRES, DE LA COLLECTION SOLTIKOFF, ETC.

AVEC DES NOTICES EXPLICATIVES

ET UNE INTRODUCTION GÉNÉRALE

TROISIÈME ÉDITION



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT

RUE JACOB, N° 56

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION.



U moment où s'achève ce vaste Recueil, nous sommes dispensés de la tâche ingrate d'en faire nous-mêmes l'éloge par l'accueil si favorable qu'il a déjà reçu du public. Qu'il nous soit permis seulement de constater que les promesses faites à nos Souscripteurs en 1869 ont été, à tous les points de vue, largement remplies.

Nous annoncions alors un ouvrage où, tout en donnant aux enseignements si précieux des arts antique et oriental la place qui leur est due, nous en assignerions une très importante à l'élément pratique et moderne; et, en effet, sur cent planches dont se compose l'ouvrage, cinquante ont été consacrées aux arts de la Renaissance et des dix-septième et dix-huitième siècles.

Nous disions que, grâce à la règle suivie de présenter le motif d'ornement en lui-même, sans l'adapter exclusivement à telle ou telle forme architecturale, à tel ou tel emploi industriel, nous espérions donner au moins deux mille motifs répartis et combinés dans nos cent planches coloriées; c'est ce nombre, en effet, qui a été obtenu, nombre s'augmentant considérablement des subdivisions ou détails d'un même motif d'ensemble, qui tous ont leur intérêt propre et que l'application peut isoler.

Quant à l'exécution du livre, nous sommes plus à l'aise pour rendre ici à son auteur une justice que les suffrages les plus compétents ont déjà ratifiée.

L'heureux choix des motifs, puisés aux sources mêmes, tous de valeur et pour la plupart inédits; le groupement ingénieux de ces motifs si nombreux et parfois difficiles à

la perfection du tirage des planches, exécuté avec des soins tout particuliers dans des ateliers organisés spécialement par nous pour ce genre de travail, perfection qui laisse aux plus fins détails toute leur valeur.

Comme facilité de consultation, nous avons profité de cette Édition pour donner à toutes les planches et à toutes les notices leur numéro d'ordre, en supprimant les signes qui avaient été employés dans la publication en livraisons.



TABLE DES PLANCHES ET NOTICES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.



E livre est éminemment pratique; c'est moins un traité qu'un recueil, et il procède par l'exemple plus que par le précepte. Nous avons voulu par là éviter l'écueil de théories, qui, si justes qu'elles puissent être, restent trop vagues et trop générales, quand elles sont présentées d'une manière abstraite. Rien n'est plus éloquent que la vue des chefs-d'œuvre eux-mêmes, et dégager par l'analyse la leçon qu'ils renferment est un procédé plus sûr que de prétendre les faire servir à la démonstration d'une synthèse faite à l'avance, et souvent trop absolue pour se plier aux exceptions permises ou pour prévoir tous les cas particuliers. Cette dernière méthode nous paraîtrait particulièrement périlleuse, appliquée à celle des branches de l'art qui se prête peut-être le moins à des règles inflexibles, et dans laquelle on doit laisser le plus de part à l'instinct, à l'imagination, au caprice même de l'artiste.

Non assurément que nous voulions dire que les productions de cet art soient dispensées d'obéir à certains principes, à certaines règles supérieures auxquelles doit répondre toute conception artistique.

Ainsi, une composition ornementale ne peut être complètement belle qu'à la condition de procurer au spectateur ce sentiment de repos et de satisfaction qui naît de l'équilibre et de l'harmonie parfaite de tous les éléments dont elle se compose. Lois de la proportion, lois de pondération et de symétrie, subordination des détails à l'ensemble, variété dans l'unité, toutes ces règles, dictées par l'instinct et proclamées par la science, ont leur place dans l'art de l'ornemaniste comme dans tous les autres.

Seulement, tandis que la peinture et la sculpture sont plus ou moins enchaînées par le sens et la logique du sujet ou par l'imitation et le rendu exacts des objets naturels, tandis que l'architecture doit compter avec bien des conditions de solidité, de destination de l'édifice, de corrélation de l'aspect extérieur avec l'usage intérieur, l'ornementation, et principalement celle qui nous occupe, l'ornementation des surfaces colorées, se meut dans une sphère d'action plus modeste sans doute, mais où règne une liberté plus grande.

Bien des moyens lui sont donnés, bien des voies lui sont ouvertes pour arriver au but, c'est-à-dire à ce résultat de proportion et d'harmonie qui fait naître le sentiment du beau.

Si elle peut emprunter aux autres arts leurs divers moyens d'action, à l'architecture ses formes générales et l'intérêt qui s'attache aux répétitions ou aux réponses d'un même motif, à la sculpture la puissance de ses reliefs réels ou imités, à la peinture l'agrément des sujets épisodiques et le charme du coloris naturel, elle peut, sans sortir de son terrain propre, y trouver d'innombrables ressources.

Depuis la plus simple figure géométrique, un carré, un losange, un triangle, dont la répétition et la contre-position suffisent souvent à former un ensemble intéressant, jusqu'aux entrelacs les plus ingénieusement compliqués,

aux plus capricieuses arabesques, à ces conceptions chimériques où se mêlent et se confondent la ligne, la fleur, l'animal, la figure humaine elle-même, quel vaste domaine pour l'ornemaniste, maître de ce monde fantastique et charmant qui ne compte plus avec l'ordre naturel et ne relève que de l'imagination! Quelle liberté séduisante, décevante même, si ces caprices volontaires n'étaient réglés par le goût et jugés par l'effet, qui doit être, quels que soient les moyens employés, l'harmonie dans la forme comme dans la couleur!

C'est donc une place importante, quoique secondaire, que celle occupée par l'ornement dans l'échelle artistique. S'il vise moins haut que d'autres formes de l'art, s'il n'a pas comme elles pour but d'élever nos âmes et de faire vibrer nos sentiments les plus intimes, il répond à un des besoins les plus instinctifs de notre nature, celui d'embellir les objets qui nous entourent.

Tantôt réuni, pour les compléter, aux créations des arts supérieurs, tantôt appliqué aux objets les plus vulgaires qu'il relève et ennoblit, il est le trait d'union naturel entre l'industrie et l'art, dont il représente une des formes les plus familières, les plus pratiques et les plus variées.

Ainsi, multiplicité d'applications, variété et liberté presque illimitée dans l'emploi des moyens, tels sont les caractères généraux de l'ornementation. Mais de ce caractère même naît, comme nous le disions en commençant, une très grande difficulté à en déterminer les règles autrement que par l'exemple, et à faire *à priori* le *code de l'ornement.*

Aussi, telle n'a pas été notre pensée, et c'est uniquement par l'analyse, au point de vue et dans l'ordre historique, des divers styles auxquels sont empruntés les sujets de nos planches, que nous nous efforcerons, dans cette courte introduction, d'en expliquer les ressorts, d'en faire comprendre le mécanisme et de fournir par là à ceux qui seront appelés à en faire usage les moyens d'une appréciation éclairée et d'une imitation, ou, ce qui vaut mieux, d'une appropriation fructueuse. Pénétrés de cette pensée, nous ne ferons précéder cette étude historique que de quelques brèves considérations préliminaires propres à en éclairer la marche et à fournir les éléments d'une conclusion qu'en définitive le lecteur tirera lui-même.

Les moyens de production de l'ornement sont au nombre de trois : le *tracé* ou *dessin*, la *couleur* et le *relief.*

A l'aide de ces moyens, dont les deux premiers surtout doivent nous occuper, l'artiste peut obtenir les manifestations les plus variées, mais rentrant toutes cependant dans les trois catégories suivantes :

1° L'*invention* de motifs, de conception purement imaginaire, étrangers aux productions de la nature;

2° La *figuration conventionnelle* des objets naturels, exprimés seulement dans leurs caractères essentiels, et sous la forme de types généralisés;

3° La *figuration imitative* des objets, rendus avec les apparences de la réalité, au double point de vue du dessin et de la couleur.

La première manière, qui n'emprunte rien aux arts imitatifs, figure à un degré quelconque dans tous les styles et à toutes les époques. Les combinaisons linéaires et géométriques (entrelacs, méandres, rosaces) qui en sont l'objet primitif, répondent aux facultés d'ordre et de mesure que possède tout cerveau humain; produits directs de l'imagination pure, elles créent ce qui n'existait pas. Si ce genre occupe plus de place dans l'art de certains peuples, tels, par exemple, que les Arabes ou les Anglo-Saxons, on peut affirmer qu'il n'est resté étranger à aucun. Apparent ou non, le procédé géométrique est la base de la plus grande partie des compositions ornementales.

La deuxième manière, la représentation *conventionnelle,* lien entre les deux autres et fréquemment mélangée avec la première, se rapproche de celle-ci, sur le terrain de l'invention créatrice, par la faculté d'idéaliser, c'est-à-dire de généraliser en abstraction, sous forme d'archétypes généraux, les modèles qu'elle emprunte à la nature pour se les approprier. C'est par cette imitation idéalisée que l'artiste, suivant l'heureuse expression de M. Charles Blanc, *entre dans les grandeurs de la vie universelle*, et c'est de ce genre qu'il faut attendre les ornements du plus grand style, puisque, comme le dit encore en termes excellents l'auteur de la *Grammaire des Arts du dessin, le style est l'empreinte de la pensée humaine sur la nature.*

Quant à la *figuration purement imitative,* c'est surtout en se rapprochant de la période moderne que l'on trouve plus fréquemment appliqué ce procédé pittoresque, qui s'attache surtout à individualiser par le rendu le plus exact l'objet représenté, à l'exprimer avec toutes ses modifications accidentelles, ses reliefs, ses nuances,

en un mot avec toutes ses qualités distinctives et dans sa physionomie complète. Né de l'agrandissement du rôle de la peinture dans les arts usuels et du progrès de l'habileté manuelle des artistes, ce moyen, qui donne des résultats moins sévères et plus délicats que les deux autres, répondait bien aux goûts raffinés, élégants à l'excès, d'une civilisation avancée. Cet emploi fréquent de la peinture imitative a inspiré de charmantes décorations aux artistes habiles qui ont illustré l'art moderne, et particulièrement notre art français, aux dix-septième et dix-huitième siècles, non toutefois sans quelque abus et sans dommage pour certains arts industriels (tels que la céramique, la peinture sur verre, la fabrication des tapis, etc.), qui auraient gagné à s'attacher et gagneraient encore à revenir à des procédés plus simples et plus vraiment décoratifs.

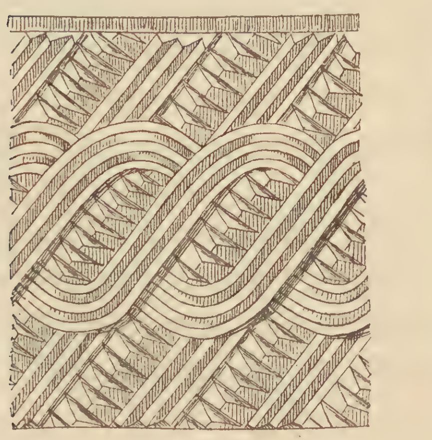
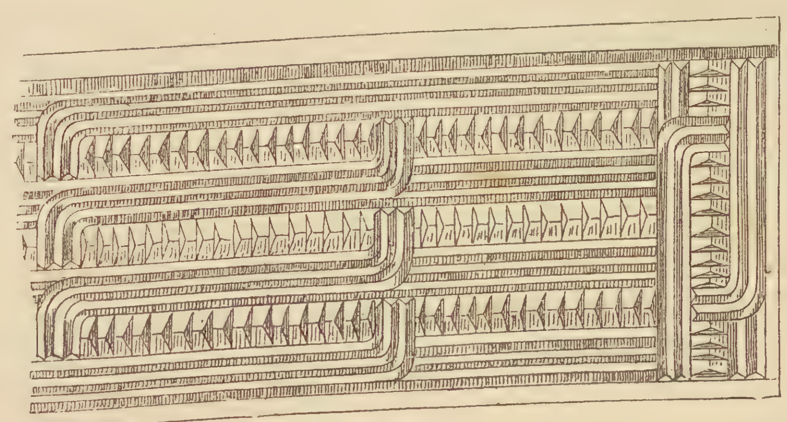
Disons, en terminant, que l'application de la couleur à l'ornement (objet principal de ce livre) est liée d'une manière intime à l'emploi de l'un ou l'autre des procédés que nous venons d'exposer. Là où la représentation des objets est idéale ou conventionnelle, la couleur est conventionnelle aussi et l'ornemaniste demeure maître de sa palette. Les sévérités du dessin sont rachetées alors par la liberté de la chromatique, c'est-à-dire par l'avantage de pouvoir choisir et disposer les couleurs à son gré, sans nécessité de ressemblance ni même de vraisemblance, et en suivant les seules lois de l'harmonie des rapports; voie toujours ouverte aux créations et à l'originalité, que les Orientaux n'ont jamais abandonnée et où ils ont acquis une expérience sans égale.

Ceci dit, nous allons suivre, à travers l'histoire des différentes époques de l'art, l'application des divers procédés dont nous avons essayé de définir la substance.

GENRE PRIMITIF.

Parmi les exemples réunis dans notre planche I, le nom de genre *primitif*, c'est-à-dire antérieur à toute conception d'art réglé, n'appartient en réalité qu'à ceux de ces exemples (nos 1 à 17) qui représentent les conceptions en quelque sorte instinctives des peuplades de l'Océanie ou de l'Afrique centrale, appliquées à la décoration des objets usuels. Pl. I.

Nous croyons en outre devoir joindre ici à cet aperçu sommaire des ornementations d'instinct quelques

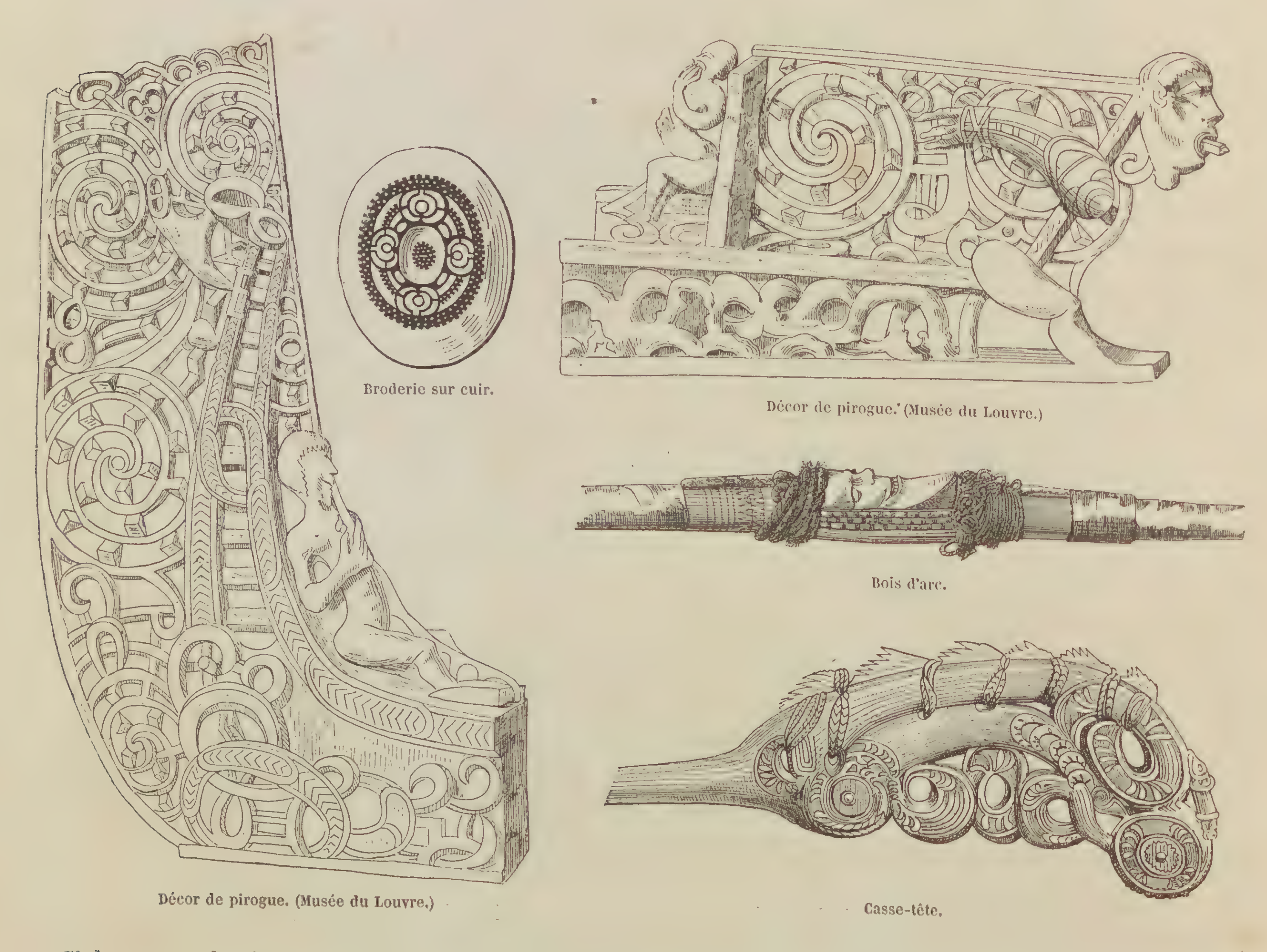



Fragments de sculptures incisées. (Musée du Louvre.)

fragments monochromes, incisés ou sculptés, qui en complètent la naïve physionomie.

Excepté dans les nos 4, 8 et 12 de notre planche, où se rencontrent quelques profilés de la flore, tous ces dessins instinctifs sont de création pure. L'extrême sobriété des moyens de coloration, dont l'abus est si facile, n'y est pas moins remarquable que l'ordonnance du dessin. Considéré comme primitif, cet état n'est pas sans

valeur, puisque, sans le secours de la collectivité et la connaissance de règles supérieures, s'affirment, dès l'abord, les besoins d'ordre, de symétrie, d'harmonie, avec les combinaisons peu étendues, il est vrai, mais déjà très caractérisées, d'une coloration bien conçue. — Nulle part nous ne retrouverons empreint de plus de force active l'emploi du noir, tel qu'on peut le voir aux n°s 2 et 10, et surtout au n° 4, où, sur un champ rouge vif, le principe isolateur du contour blanc prête à l'effet le puissant concours que les coloristes raffinés de l'Asie lui ont si souvent demandé.



Broderie sur cuir.

Décor de pirogue. (Musée du Louvre.)

Bois d'arc.

Décor de pirogue. (Musée du Louvre.)

Casse-tête.

Si de ces productions, offrant tous les caractères d'un genre primitif, nous avons rapproché divers exemples empruntés à l'ornementation péruvienne ou mexicaine qui appartiennent à un état plus avancé, c'est, d'une part, que les dimensions du cadre de notre recueil ne nous ont pas permis de faire à ces arts peu connus une place à part; c'est aussi parce qu'il nous a paru intéressant de rapprocher, pour en marquer les différences, les résultats d'efforts purement individuels, tels que ceux des peuplades sauvages, de manifestations où l'influence de l'architecture, procurant l'unité de caractère, se fait déjà sentir.

Certes, les peintures mexicaines que nous donnons sous les n°s 22 à 47 sont d'un coloris peu agréable; mais, sous la barbarie de la coloration, les intentions ne sont pas sans valeur et émanent des principes élevés d'où découlent les styles, principes que seule l'architecture a fait naître et dont les monuments sans âge de l'Yucatan et du Mexique, rappelant ceux de l'Égypte, de l'Inde, du Japon et surtout ceux des Assyriens, sont les prototypes.

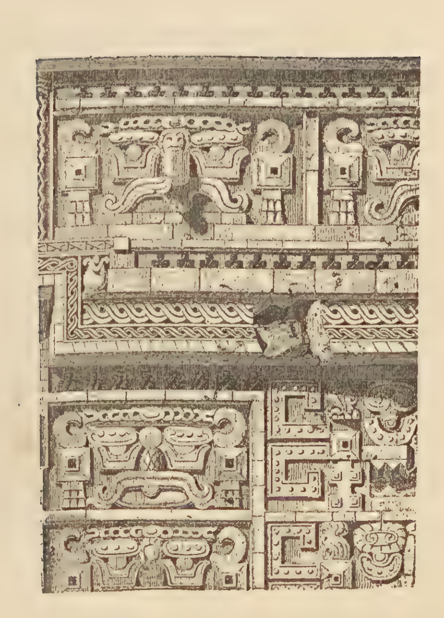
Entre l'état primitif, dû à la recherche individuelle, et l'établissement de règles architecturales, on comprend qu'il s'est écoulé un temps de gestation que nous n'avons aucun moyen de mesurer ni de suivre.

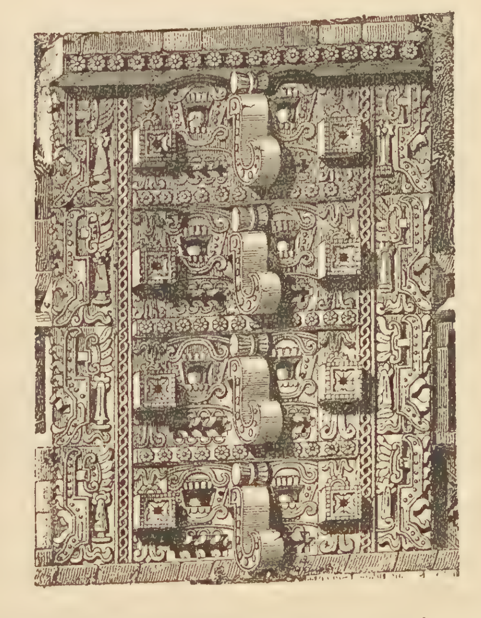
L'histoire certaine ne commence même pas pour nous avec les plus vieux monuments de l'architecture; nous ignorons les civilisations qui les ont érigés, et ce qui peut rester des âges antérieurs n'est encore d'aucune utilité. — « En l'état de mélange où se rencontrent les grandes races humaines sur la surface du globe aujourd'hui, dit M. Viollet-le-Duc (*Cités et ruines américaines*), il est difficile de distinguer les aptitudes premières

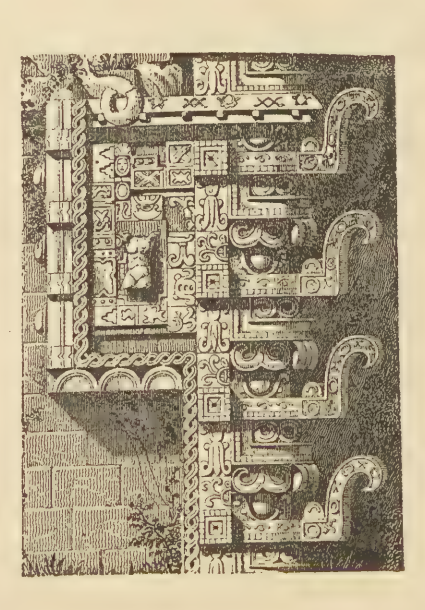
de chacune d'elles. » — Cela est malheureusement évident; mais on peut néanmoins, avec Ziegler, et sans entrer dans l'étude antéhistorique des aptitudes particulières, considérer la céramique comme l'élément inspirateur de la formule des épures architecturales. L'analogie des principes est la même, et l'homme maniait l'argile de



Cuir soutaché. (Décor mexicain moderne. Musée du Louvre.)







Détail des monuments d'Uxmal (Yucatan).
(Extrait des *Monuments anciens et modernes*, de Gailhabaud. — Paris, Firmin-Didot.)

la poterie avant le bois ou la pierre de ses monuments. C'est donc à la céramique d'abord qu'il faut faire remonter les principes féconds de l'idéalisation ou généralisation des formes de la nature, dont l'architecture et l'ornement devaient tirer si grand parti.

———

ART ANTIQUE.

En rangeant sous cette dénomination les arts *égyptien*, *assyrien*, *grec*, *étrusque*, *romain* et *gréco-romain*, nous nous attachons moins à une question de priorité (puisque l'art asiatique a coexisté avec ceux-ci, et que plusieurs de ses formes pourraient prétendre à la plus grande ancienneté appréciable) que nous ne nous conformons à une terminologie consacrée qui réserve ce nom d'*antique* aux civilisations dont l'histoire nous a été transmise par la littérature grecque et latine et dont l'étude, remise surtout en honneur à l'époque de la Renaissance, fait la base principale de notre éducation classique.

Ce groupe a d'ailleurs une physionomie bien tranchée, qui en favorise l'étude isolée, et l'on peut en suivre assez facilement la tradition à travers les différentes phases historiques que ces peuples ont traversées.

ÉGYPTIEN ET ASSYRIEN.

Pl. II et III. *Égyptien.* — C'est par l'Égypte que nous commençons l'histoire de l'art des anciens.

Soit que l'on considère les arts de l'antique Égypte, point de jonction des races sémitique, éthiopienne et berbère, comme ayant résumé les tentatives émanées de civilisations antérieures et restées pour nous à peu près inconnues, soit qu'on les envisage comme l'origine des arts grec, étrusque et gréco-romain, c'est-à-dire comme la source auguste de la grande tradition classique, ils restent doublement respectables à nos yeux par leur antiquité et leurs mérites supérieurs.

L'art des Égyptiens est essentiellement élevé, spiritualiste et symbolique, et ce caractère se retrouve au plus haut degré dans leurs compositions ornementales.

Les éléments du monde réel, combinés sous des formes généralisées, composent le fond de leur décor. Les sobres contours qui en forment l'enveloppe sont d'une ampleur sans égale; ils n'ont pour objet que l'expression de l'espèce, et non celle de l'individu, et rendent, sous des formes idéales, des types peu nombreux, mais très variés dans l'application.

La coloration consiste en teintes plates, sans ombres, employées d'une manière conventionnelle, comme les formes elles-mêmes; on trouvera dans la notice de la planche II l'énumération des tons de la palette égyptienne.

Presque tous les objets qui défrayent cette ornementation ne sont autre chose que des symboles.

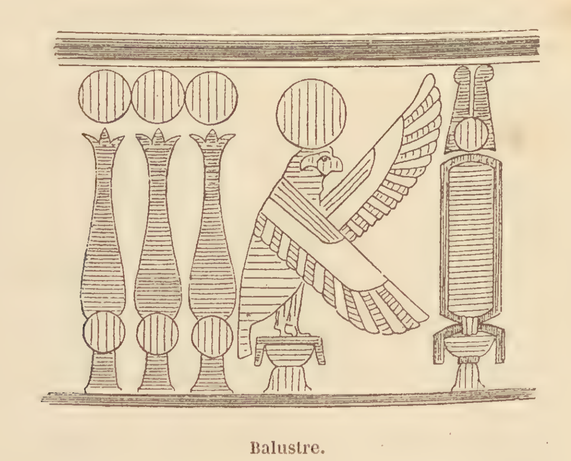
Voici comment M. Jacquemart, dans ses *Merveilles de la céramique*, explique la plupart des images que nous trouvons représentées dans nos deux planches :

Il est facile de montrer le rôle important que joue une plante que nous retrouvons dans toutes les théories orientales. Le
Lotus divinisé, c'est l'hommage rendu à l'action bienfaisante des eaux et du soleil sur la terre endormie; c'est la symbolisation
de l'évolution annuelle des saisons faisant succéder les générations aux générations et ramenant la vie là ou semblait être l'immo-
bilité de la mort. Le soleil lui-même est l'objet d'une adoration directe dont les prêtres se sont plu à varier les formes pour la
mieux faire pénétrer dans les masses. Chacun connaît ce disque ailé sous lequel se dressent les deux serpents Uræus, symboles
royaux de la haute et de la basse Égypte; c'est le soleil dans sa forme matérielle, tel qu'il figure au seuil des temples, sur les
monuments funèbres et votifs, et jusque sur le vêtement des prêtres et des rois; c'est celui auquel s'adressaient des prières ar-
dentes et poétiques comme celle-ci : « Gloire à toi ! Ra, dans ton rayonnement matinal, Tmon, dans ton coucher... tu illumines,
tu rayonnes, apparaissant en souverain des dieux. » — Mais il est une autre image solaire qui demande à être expliquée. Il existe
dans nos campagnes un insecte que chacun regarde avec dégoût, c'est le scarabée.... Or, si les Égyptiens ont choisi, pour le divi-
niser, un être infime et rebutant, c'est qu'ils ont découvert dans ses mœurs un merveilleux détail. En effet, lorsque, sur les côtes
sablonneuses, on observe les allures de cet insecte, on le voit pénétrer dans les déjections animales, y choisir une masse convenable
qu'il pétrit en boule après y avoir déposé son œuf, et qu'il traîne ensuite entre ses pattes postérieures jusqu'à ce que la chaleur en
ait durci la surface; alors, il enterre cette boule au sein de laquelle vont s'effectuer la naissance et les transformations de la larve

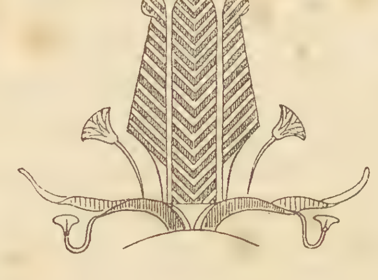
qui, plus tard, sortira insecte parfait pour accomplir à son tour les actes divers de la génération. Le scarabée a donc paru aux Égyptiens imiter en petit l'œuvre du Créateur; la boule stercorale contenant un œuf, c'est la terre animée du germe vital et subissant, sous l'influence de la chaleur solaire, son évolution naturelle. Ici, il y a un rapprochement entre le Créateur et l'œuvre produite, et ce rapprochement a suffi pour élever le modeste insecte au rang du plus grand des dieux. »

Le n° 12 de la planche II représente le scarabée noir tenant dans ses pattes du haut le disque du soleil, et dans ses pattes inférieures la boule stercorale. C'est le symbole complet.

A ces représentations symboliques, les Égyptiens ont souvent joint les signes de leurs hiéroglyphes. L'écriture a donc été pour eux un moyen d'ornement, procédé que les Grecs paraissent avoir négligé, mais dont les Persans, les Arabes et les Maures ont su tirer le parti le plus heureux.



Balustre.



Plume égyptienne.

Quant aux applications de l'ornement, chez les Égyptiens, le passage suivant de M. Champollion-Figeac donnera une idée de leur étendue :

Les meubles en bois communs ou en bois rares et exotiques, en métaux ciselés ou ornés de dorures; les étoffes unies ou brochées, brodées, teintes et peintes, en lin, en coton, en soie, contribuaient à l'agrément des maisons égyptiennes et aux commodités de la vie intérieure... On fabriquait avec les mêmes soins les marchepieds, les lits de repos à dossier et à chevet, les divans, les canapés, les armoires à deux portes, les buffets, les tablettes, cassettes et coffrets, et tous les objets de cette nature nécessaires au service de la famille. Un tabouret était semblable, pour l'étoffe et les ornements, au fauteuil dont il était l'accessoire. A des siéges pliants en bois, les pieds avaient la forme du cou et de la tête du cygne. D'autres fauteuils étaient en bois de cèdre, incrustés d'ivoire et d'ébène, et les siéges en jonc solidement tressé. Des guéridons, des tables rondes, des tables de jeu, des boîtes de toutes grandeurs, répondaient par leur matière et leur belle exécution à l'éclat du mobilier. Des nattes et des tapis en couleurs vives et variées, et quelquefois historiées, couvraient l'aire des appartements ou des portions les plus habitées; on y voyait des vases en or, en matières précieuses, en métaux dorés, rehaussés d'émaux ou de pierres fines, d'une élégance et d'une variété de formes que les peintures qui nous les ont conservées peuvent seules révéler à notre esprit.

La fermeté, la justesse et l'ampleur du dessin des Égyptiens n'ont point été dépassées. Les profils de leurs hiéroglyphes couvrant les papyrus et les stèles, exécutés d'une main courante, surpassent quelquefois, lorsqu'il s'agit de représentations animales, ce que les Grecs eux-mêmes ont produit de meilleur en ce genre. Ces fins dessinateurs, en contenant le mouvement de leurs représentations dans des formes d'une rigidité qui peut nous paraître extrême, témoignaient donc d'une volonté que l'on ne saurait attribuer exclusivement à leurs lois religieuses. En résistant aux souplesses de leur main agile et savante, ils obéissaient à des principes d'art dont ils ont prouvé la fécondité et qui méritent, dès lors, toute notre attention. L'étude des productions égyptiennes est pleine d'enseignements sur ce qu'elles sont par elles-mêmes d'abord, et puis sur ce qu'elles n'ont pas voulu être. Leurs sobres contours, qu'ils soient de simples linéaments ou des enveloppes métalliques, restent toujours des modèles où se doivent inspirer les ornemanistes qui tiennent à rester dans les conditions de l'idéal et des grandeurs du style.

Assyrien. — L'ornementation assyrienne, dont nous donnons des fragments planche IV, appartient à une période Pl. IV.
au moins secondaire, et pourrait, ainsi que nous le faisons remarquer dans notre notice, être désignée sous le nom de scytho-assyrienne; elle est en effet postérieure à la conquête de la Babylone primitive dont les arts devaient être de cette source indo-bactrienne, encore représentée dans l'Iran par des monuments dont nous ne possédons pas d'études de détails.

L'influence égyptienne se montre avec évidence dans quelques parties des édifices de Persépolis : le globe ailé, la coiffure de la divinité égyptienne Socharis, des Uræus et des balustres surmontés du globe, établissent que ces constructions enrichies d'éléments d'emprunt sont postérieures à la conquête de l'Égypte par Cambyse. Aucune règle, aucune prescription d'école, ne semble s'opposer à la variété des formes, où il y a plus de caprices que de proportions. On sent que les artistes égyptiens appelés par les successeurs de Cambyse perdaient de leur valeur en s'éloignant du lieu de leur éducation, déjà lui-même dans une décadence relative, et qu'ils n'étaient plus que des exportateurs incomplets. Ornementation de palais et non plus de temples, le symbolisme égyptien n'a pas la même portée hiératique sur un sol nouveau; en face d'une civilisation étrangère, il n'en reste plus que des vestiges. Le n° 1 de notre planche est un bas-relief peint figurant l'arbre sacré, une des figures les plus répétées du symbolisme assyrien. Les figures ailées entourant le soleil, n° 2, seraient le symbole de l'âme, etc.

L'ornementation assyrienne, bas-reliefs compris, était entièrement peinte, ou dorée et argentée. « Je me suis assuré, dit M. Texier, parlant de Persépolis, qu'il n'y a pas un coin du palais où l'on ne retrouve de la peinture la plus délicate et la plus soignée; il en était de même à Khorsabad, à Nemroud, et aussi à Ecbatane, capitale de la Médie, où, selon Polybe, décrivant le palais des rois de Perse, les portiques, les péristyles, les lambris étaient revêtus de lames d'argent et de lames d'or qui furent pillées par les soldats d'Alexandre. »

Les briques émaillées à dessin régulier et à enjambement, dont nous donnons de beaux spécimens, seraient, pour le mode de fabrication, une importation chinoise (Texier, *Asie Mineure*); en tous cas, elles sont les ancêtres directs des briques de revêtement dont les Persans modernes ont fait un si large et si ingénieux usage.

GREC, ÉTRUSQUE, GRÉCO-ROMAIN.

Pl. V et VI. *Grec.* — L'art grec, dans sa formation, est considéré comme ayant repris la tradition égyptienne, modifiée par les influences assyrienne et surtout phénicienne. Entre les mains d'une race composite, douée des qualités artistiques les plus hautes qui se soient recontrées dans l'humanité, on sait ce que ces traditions diverses produisirent dans l'Hellade. Après un temps d'incubation plus ou moins long, il en sortit un style nouveau, n'ayant plus qu'un rapport éloigné avec celui des civilisations précédentes, et la création d'un idéal resté supérieur dans les arts de la haute plastique.

Au-dessous de ces arts, l'ornement, sous leur influence, subit aussi une remarquable évolution.

Moins hiératique que l'ornement égyptien, moins enfermé dans le sens étroit du symbole, moins spiritualiste et plus vivant, l'ornement grec a plus de liberté, de souplesse et de grâce, sans abus toutefois et dans une mesure dont le goût si sûr des Grecs ne s'est jamais écarté.

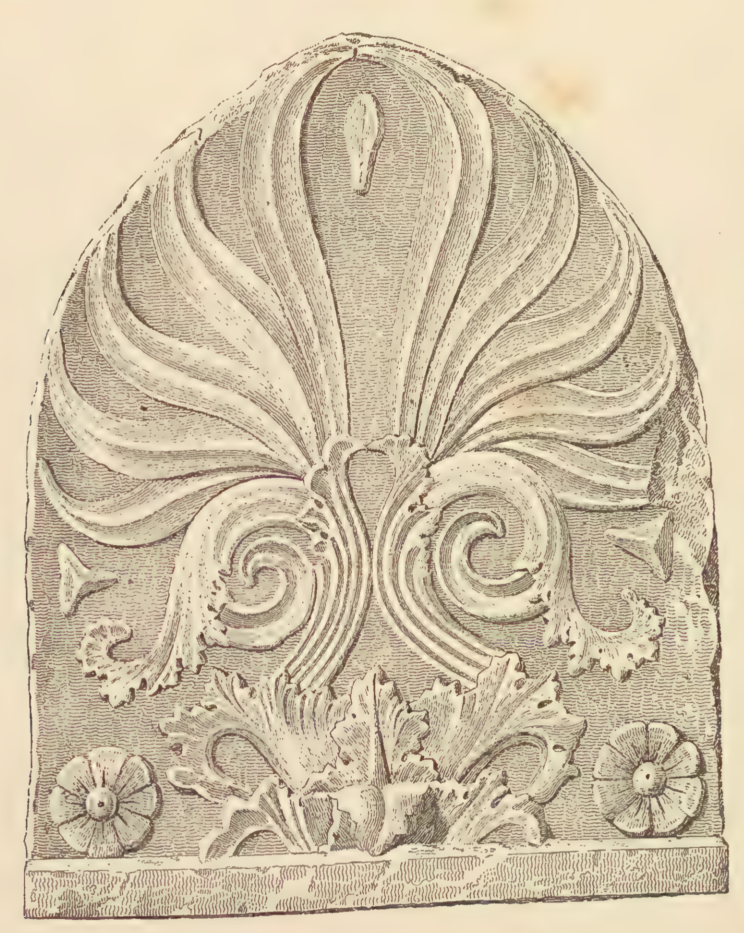
Toujours pur, noble et élevé, ingénieux et varié, mais jamais luxuriant ou excessif, le génie grec devait marquer l'ornement de l'empreinte des qualités supérieures qui l'ont fait si grand dans l'architecture, la sculpture et les autres arts plastiques, mais en même temps, et par une conséquence du développement de ces autres formes de l'art, lui assigner un rang plus secondaire, subordonné qu'il est presque toujours à l'intérêt des figures humaines ou animales qui se déroulent autour des vases, peuplent les métopes ou se distribuent dans les frises.

Si nous recherchons maintenant, d'après le point de vue annoncé au début de cette étude, le caractère principal de l'ornement grec, nous le trouvons nettement *conventionnel* (quand il n'est pas purement idéal) et s'inspirant des formes générales trouvées dans la nature, dégagées de l'imitation servile des détails.

Une rapide énumération de ses motifs favoris nous permettra d'y reconnaître ce caractère dominant.

Ainsi cette gracieuse *palmette*, dont sont formées les antéfixes, qui se joue en tant de façons sur les frises des temples, comme sur les panses et les cols des vases, est empruntée aux gousses du caroubier, diversement réunies et contournées, en rinceaux, en culots, en panaches, etc.; mais l'éloignement du point de départ naturel est tel qu'on peut considérer les résultats obtenus comme une création réelle, presque à l'égal des méandres, torsades, etc. Quelques autres palmettes, prises de diverses plantes, l'aloès, le convolvulus, des figures tirées des

feuilles d'eau, de celles du lierre, du laurier ou de la vigne, complètent la flore ordinaire de l'ornement grec, dont le type le plus célèbre est cette *feuille d'acanthe* qui décore le chapiteau corinthien et dont Vasari nous a transmis la fable charmante. « Cette tige d'acanthe, ô Callimaque le Toreuticien! cette tige d'acanthe, s'écrie Ziegler, que tu rencontras touffue en un lieu de sépulture et dont tu ornas le chapiteau qui fait la gloire du nom corinthien, cette acanthe vivace a traversé vingt-deux siècles sans perdre une de ses feuilles, et elle a couvert de ses rameaux le monde monumental. »



Fragment d'une stèle de l'Asie Mineure avec palmette et feuilles d'acanthe.
(Extrait de l'*Expédition scientifique en Morée*, par Blouet. — 3 volumes in-folio. Paris, Firmin-Didot.)

La symétrie et la régularité sont les règles générales du décor des Grecs; ils ont su tout y plier : « Il n'est pas jusqu'aux flots de la mer, dit M. Jacquemart, parlant de la *poste*, dont les crêtes écumantes, si souvent éraillées par les vents, semblent essentiellement variables et capricieuses, qui ne soient soumis au joug de la régularité ornementale; les peintres en ont fait cette poste élégante qu'ils ont le bon esprit de placer toujours à la base des coupes, tandis que chez nous, ignorant sa signification, on la jette parfois là où elle est un contre-sens. » (On peut en voir des exemples dans notre planche V, n°s 11, 12, 13 et 14, et dans notre planche VI, n° 19.)

Les autres éléments principaux de l'ornement grec, dont une partie est particulièrement propre à l'architecture, sont :

Les *méandres* ou *frettes*, entrelacement de lignes droites brisées et coupées à angle droit, dont on peut voir de nombreux exemples dans nos planches V et VI, et dont l'emploi et si fréquent dans l'art hellénique qu'on les désigne souvent sous le nom vulgaire de *grecques*.

Les *torsades*, combinaisons de lignes courbes, pénétrant régulièrement les unes dans les autres (planche VI, n°s 16, 25, 26, 27, 29). Elles sont tantôt simples, tantôt doubles. (N°s 16 et 25.)

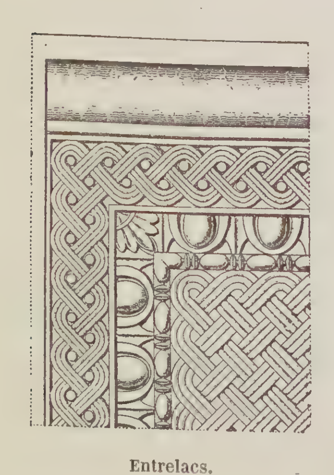
Les *entrelacs* ou *nattes*, imitation de la tresse des cheveux.

Les *chapelets de perles* ou *pirouettes*, ou *astragales*, se composant d'une suite de corps ronds et ovales qui semblent enfilés et représentent probablement les colliers portés par les femmes.

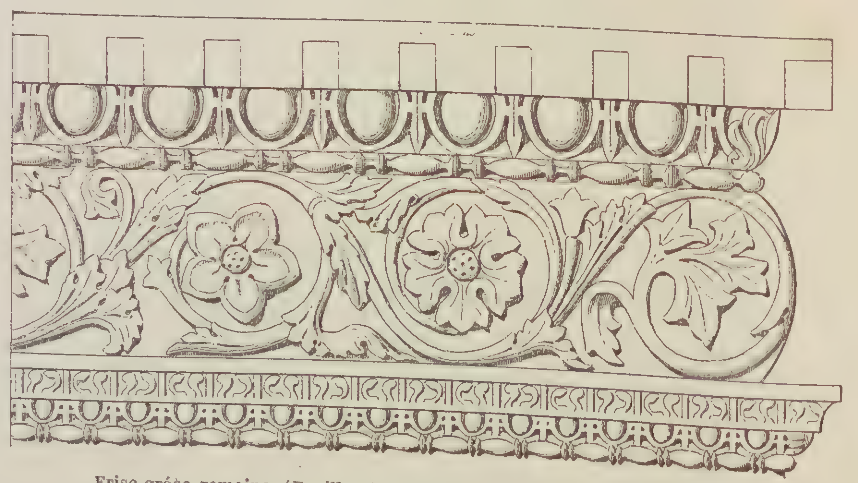
Les *rais de cœur*, qui sont formés de fleurons et de feuilles d'eau (voir planche V, n°s 13, 14, 15, et planche VI, n° 3).

Les *canaux*, courtes cannelures, dont le fond est rempli par des feuilles aiguës (voir planche VI, n° 17).

Les *oves*, ornements taillés en forme d'œuf, qui affectent souvent la forme de certains fruits enfermés, comme la châtaigne, dont la coque serait ouverte.

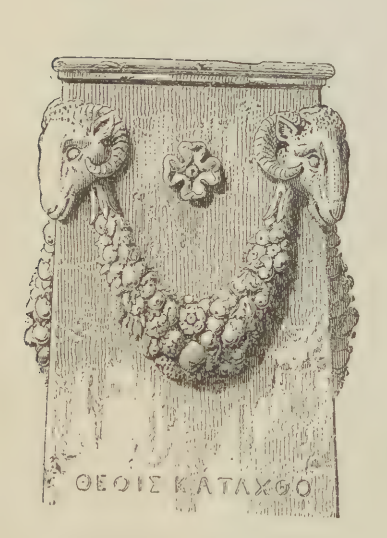


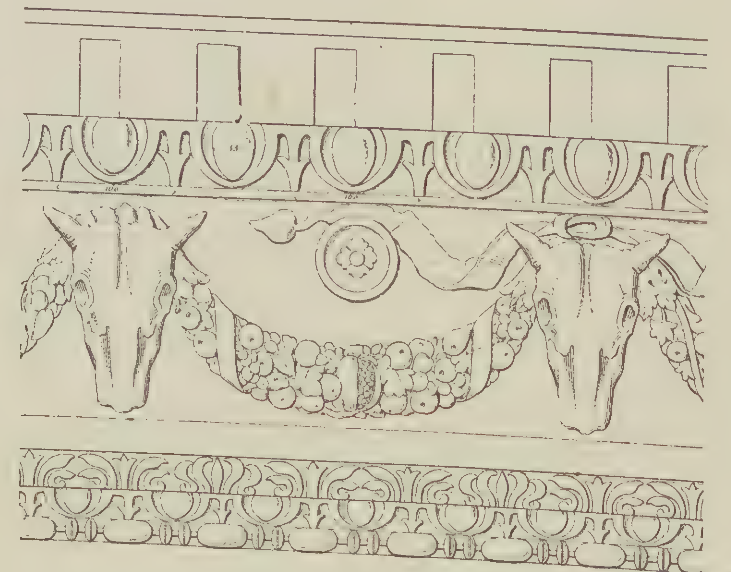
Entrelacs.



Frise gréco-romaine. (Feuilles d'acanthe, oves et chapelets de perles.)
(Extrait de la *Description de l'Asie Mineure*, par Ch. Texier. — Paris, Firmin-Didot.)

Le *bucrane*, ornement tiré de la tête de bœuf décharnée. Les bandes de cuir ou courroies, ou les cornes ornées de fleurs ou de fleurons, ou encore les guirlandes ou chutes de fleurs l'accompagnent presque toujours. Fixés aux cornes de la victime, ces liens et cette parure lui restaient au front et, après le sacrifice, étaient suspendus avec sa tête aux murs des temples, des tombeaux, des autels. Le rappel artificiel de ces offrandes devient un principe de belles décorations de la frise des temples, et, comme tout ce que les Grecs touchèrent, équivaut à une admirable création, etc.







Bucranes, oves et astragales.
(Motifs extraits de la *Description de l'Asie Mineure*, par Ch. Texier.)

Rien n'est perdu pour l'art moderne de ces charmantes et fécondes inventions, les unes communes à l'art grec et à d'autres arts (telles par exemple que le *méandre*, qui se retrouve chez tous les peuples et dont le goût semble inné dans l'homme), les autres plus particulières au style hellénique. Sans parler de l'architecture, les arts décoratifs y puisent encore aujourd'hui les plus utiles enseignements.

De même que la forme, la couleur dans l'ornement grec est toujours *conventionnelle*. Elle y est de l'emploi le plus fréquent, car ce peuple a fait une large application de la polychromie.

L'*architecture* peut être citée en premier. Il est hors de doute aujourd'hui qu'elle était le plus souvent polychrome. Les habiles restaurations, dues au talent de nos architectes et en particulier de nos pensionnaires de Rome, ont beaucoup contribué à mettre en lumière cette vérité qui reçoit chaque jour d'éloquentes confirmations des fouilles et des découvertes nouvelles des érudits et des artistes. Notre planche VI offre quelques intéressants exemples de polychromie architecturale.

La *mosaïque*, dont le travail est basé sur l'emploi de matériaux à couleurs variées, est aussi essentiellement polychromique.

L'*incrustation* des métaux tire également son principal effet de l'opposition et du rapprochement des nuances, et ce genre était très goûté des Grecs.

Enfin, c'est encore la couleur qui sert d'ornement principal à la *céramique*, dont l'importance nous a paru mériter une planche entière sur les deux que nous avons pu consacrer aux principaux types de l'ornement grec pur.

C'est de Corinthe, la ville des potiers, que cette industrie paraît s'être répandue dans les autres parties de la Grèce et jusque dans l'Italie; une grande partie des vases trouvés dans l'Apulie et l'Étrurie sont en effet de fabrication grecque.

Il existait déjà de ces vases du temps d'Homère. Les plus anciens connus, dont le style se rapproche de l'art égyptien, remontent à dix ou douze siècles avant notre ère; ils sont en général à dessins noirs sur fond clair, et leurs modèles de détails semblent avoir été fournis par les broderies, dont ils retracent les modes. C'est à ce genre et à cette époque que se rapportent les numéros 1, 7, 8, 9, 10 et 26 de notre planche V. L'emploi des fonds noirs est de date postérieure; il était en usage au moment où l'art grec était dans son plus grand développement. C'est à ce genre et à cette époque que se rapportent les numéros 7, 8, 9, 10 et 26 de notre planche V. L'emploi des fonds noirs est de date postérieure; il était en usage au moment où l'art grec était dans son plus grand développement. C'est à cette manière que se rattachent les numéros 17, 18, 19 et 20 de la même planche, provenant de l'Apulie, et montrant, par la variété et la liberté de leurs décorations, toutes les ressources du genre.

Étrusques. — Avant d'examiner ce que l'art grec devint sur le sol italien, nous devons parler d'un autre art, contemporain de celui des Grecs, et qui se fusionna en quelque sorte avec ce dernier pour donner naissance à l'art gréco-romain. Pl. VII.

Nous voulons parler des Étrusques, qui habitaient le centre de l'Italie et possédaient un art remontant à une haute antiquité. On tient leur race pour un composé d'éléments indigène, pélasgique et phénicien, et, sous ce mélange, Winkelmann croit reconnaître, dès l'antiquité, la forte race d'où sortirent les Toscans. Ils furent les artistes des Romains dont ils élevèrent les anciennes constructions.

Indépendamment de leur céramique, toujours célèbre, mais généralement considérée aujourd'hui comme appartenant au style égyptien ou grec, par imitation ou importation, les Étrusques avaient poussé fort loin l'art de l'orfèvrerie, et c'est à cette face de leur production nationale que nous avons consacré notre planche VII.

L'habileté des orfèvres étrusques était célèbre dans l'antiquité. Leurs bijoux en or estampé et ciselé étaient appréciés et recherchés, même à Athènes. Ils ont connu et pratiqué toutes les ressources d'un art qu'ils ont porté à la perfection; sous leur main adroite tout est mis en jeu : les fleurs, les fruits, les animaux réels ou fantastiques, les figures humaines, héroïques ou divinisées, alternant avec des vases de toutes formes, avec des glands, des disques, des cornes d'abondance, s'entremêlent à des rosaces, à des croissants, à des bulles plates ou lenticulaires, à des chaînettes de tout travail et de toute grosseur, mélangés d'émeraudes auxquelles on attribuait des vertus médicinales et dont le vert particulier s'associe si heureusement avec le jaune de l'or, de perles fines, de pâtes de verre, d'émaux, de camées, d'intailles; mélange effectué avec un goût si sûr, dans des créations d'une variété si grande, que beaucoup de ces bijoux sont restés les modèles du genre.

Ils consistent en diadèmes et couronnes, épingles à cheveux, pendants d'oreilles, colliers, fibules, bracelets, bagues, objets de culte et bijoux funèbres de grand modèle.

Les scarabées y sont d'un emploi fréquent dans les colliers, les bracelets et les bagues; ils réunissent, en général, le travail des intailles et celui des camées. Leur surface inférieure, plate et gravée en creux, renferme soit des hiéroglyphes soit diverses figures; la partie supérieure, au contraire, toujours convexe, est sculptée en relief et représente d'une manière plus ou moins complète le scarabée des Égyptiens, dont l'usage, non seulement sur les bijoux, mais sur les vêtements, les colliers, les ustensiles, les poignées d'épée, se rattache probablement, sinon à un culte direct comme celui des Égyptiens, du moins à quelques idées superstitieuses.

Les intailles ou gravures en creux, pour lesquelles les Grecs, aux belles époques de leur art, avaient une prédilection marquée, et dont les Étrusques se sont beaucoup servis, étaient ordinairement transparentes et d'une seule

couleur. Parmi les pierres précieuses proprement dites, on choisissait surtout l'améthyste et l'hyacinthe, quelquefois l'émeraude opaque; parmi les autres on recherchait de préférence la cornaline et la chalcédoine, plus rarement le jaspe et le lapis.

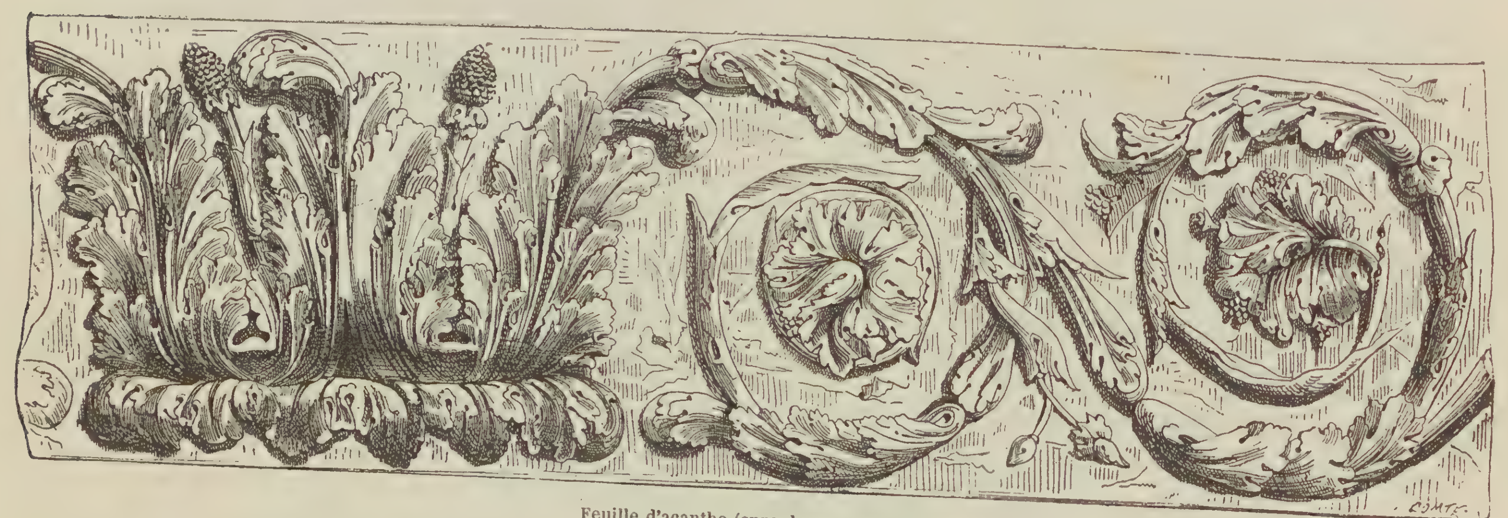


Bijoux funèbres étrusques.
(Tirés de *l'Étrurie et les Étrusques,* de M. Noël Des Vergers (1).)

Sous la domination romaine et l'invasion de plus en plus envahissante de l'art grec, le caractère particulier des productions étrusques s'efface, et les ouvrages indigènes se rallient complètement à l'influence nouvelle. Nous rentrons alors naturellement dans les développements de l'art gréco-romain, auquel nous arrivons et qui termine le cycle de l'art antique, tel que nous l'avons défini.

Gréco-romain. — Les anciens Romains n'eurent point par eux-mêmes d'art proprement dit. Après la première période de celui qu'ils durent à leurs constructeurs étrusques, période qui se caractérise surtout en architecture par l'emploi de la voûte et des arcades, et les modifications qu'il entraînait dans l'application de l'ornement, nous venons de voir que les ouvriers de l'Étrurie, perdant leur originalité primitive au contact des colonies grecques, en reprirent peu à peu toutes les traditions. Il n'y eut plus en Italie d'autre art que le grec, après ce que Marcellus rapporta de Syracuse, Mummius de Corinthe, et à leur suite tous les généraux romains. La Grèce conquise était, par ses arts, redevenue conquérante. Les chefs-d'œuvre qui firent de Rome un immense musée y déterminèrent la direction du goût.

Pl. VIII et IX.



Feuille d'acanthe (enroulement romain).

Les peintures de Pompéi et d'Herculanum seraient, d'après nos archéologues et nos artistes les plus érudits, du mode même des peintures qui ornaient les habitations d'Athènes. (Voir Hittorff, *l'Architecture polychrome chez les Grecs*, ch. IX, intitulé : *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, par Letronne.)

« Dans la peinture décorative appliquée aux habitations, le docte archéologue pose comme un fait que les Romains ont tout puisé chez les Hellènes, le goût et les moyens d'y satisfaire; que les artistes grecs ont pratiqué à Rome et dans toute l'Italie ce qu'ils pratiquaient dans leur patrie; enfin, que les Romains ont accepté leur héritage; que, par conséquent, la décoration des anciennes habitations romaines, celle des maisons de Pompéi et d'Herculanum, dont les peintures sont exclusivement grecques pour les sujets et l'exécution, doivent donner une

(1) Ceux de nos lecteurs qui voudraient connaître plus à fond le style étrusque pourront se reporter, avec fruit, à ce très intéressant ouvrage.

idée exacte de la décoration analogue qui embellissait les maisons de la Grèce, à une époque non seulement contemporaine, mais aussi antérieure. »

Ces peintures ne sont pas toutes de même valeur. Un certain nombre paraît avoir été exécuté par des artistes subalternes; mais la beauté de plusieurs d'entre elles fait supposer qu'elles n'étaient que des répétitions et des copies d'ouvrages grecs d'une grande célébrité.

A côté de la peinture décorative, nous retrouvons à Pompéi, à un certain degré de perfection, une autre application de l'ornementation polychromique dans la *mosaïque.*

Mais cette dernière branche de l'art décoratif subit entre les mains des Romains, à partir de l'empire, des modifications exposées avec une grande vérité dans un passage du livre de M. Jeanron, intitulé *Origines et Progrès de l'art,* passage que nous croyons devoir reproduire, malgré sa longueur, parce que, à propos de cet art particulier, il nous fait suivre l'histoire de la décadence de l'art grec dans la dernière période de la civilisation romaine :

Les Romains, dit l'éminent critique, qui possédaient la mosaïque à l'état rudimentaire, la reçurent, comme tous les autres procédés, de la main des Grecs, à un état plus avancé. Bientôt leur amour du luxe, leur mépris de la dépense, lui donnèrent chez eux une grande extension, et lui firent faire de réels progrès, comme le prouvent les monuments retrouvés... Les Romains ne tardèrent pas à dénaturer ce que les Grecs leur avaient transmis. Le goût exquis de ces derniers, leur précieuse entente des distributions et de l'ornement, leur science imitative avancée, avaient dû leur faire réaliser en mosaïque des choses charmantes.



Mosaïque pompéienne. (Marbre blanc et noir.)
(Extrait de l'*Expédition scientifique en Morée,* par Blouet.)

Mais assurément, le sens droit des Grecs n'avait pas dû appeler la mosaïque à lutter contre la peinture, dans ses plus belles prérogatives. Les Grecs, il est à croire, avaient successivement conduit les compartiments de leurs pavés jusqu'à figurer des ornements, des rinceaux, des enroulements, des festons, des entrelacs; et, passant de ces formes capricieuses et tenant de l'arabesque jusqu'à des symboles et des attributs plus significatifs, ils avaient pu aborder les griffons, les chimères, les masques tragiques ou comiques, les signes du zodiaque, les ceps de vigne, les oiseaux becquetant les fruits, et tous les motifs si connus de leur ornementation. On peut admettre même que l'idée dut leur venir d'encastrer maintes fois, au centre des dispositions comparties de quelque riche pavement, une scène dans le genre de celles qu'ils ont traitées avec tant de grâce et de simplicité : des nymphes endormies ou abreuvant quelque animal fantastique, des danseurs, des acteurs, des joueurs de flûte ou de castagnettes. C'est ainsi que sont entendues les belles mosaïques antiques : celle qu'on a trouvée à Otricoli dans le dernier siècle, et qui est le plus bel ornement de la salle circulaire du musée Pio-Clementino, celle d'Italica, et la fameuse Prénestine, qui pavait sous Sylla le fastueux temple de la Fortune, à Préneste.

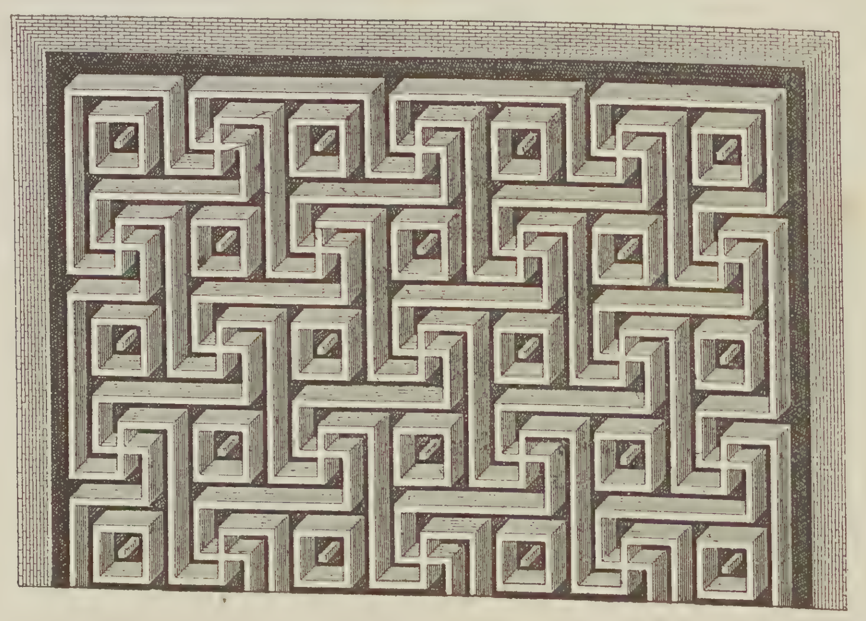
Mais quand les Romains aimaient une chose, ils la poussaient loin, comme on sait. Déjà César se faisait suivre, dans le cœur de la Gaule, par les marbriers; et, au milieu de ses expéditions, les compartiments de l'*opus tessellatum* et *sectile* (variété de la mosaïque) se dressaient à la hâte dans sa tente. Plus tard, Héliogable ne faisait-il pas paver en pierres précieuses sa cour, où il présumait avoir un jour à se casser la tête, quand Rome ou plutôt ses prétoriens seraient las de lui?

Mais, bien avant Héliogabale, les Romains, qui aimaient les mosaïques et qui en voulaient partout, ne se contentaient plus

d'en orner le parvis de leurs cours et de leurs chambres basses; ils en décoraient les lambris, les voûtes et les plafonds. Il semble même, à entendre Pline, que cette dernière application prévalut sur l'autre, que les mosaïques furent décidément trouvées trop belles pour être foulées aux pieds plus longtemps, et qu'on voulut en jouir en guise de tableaux.

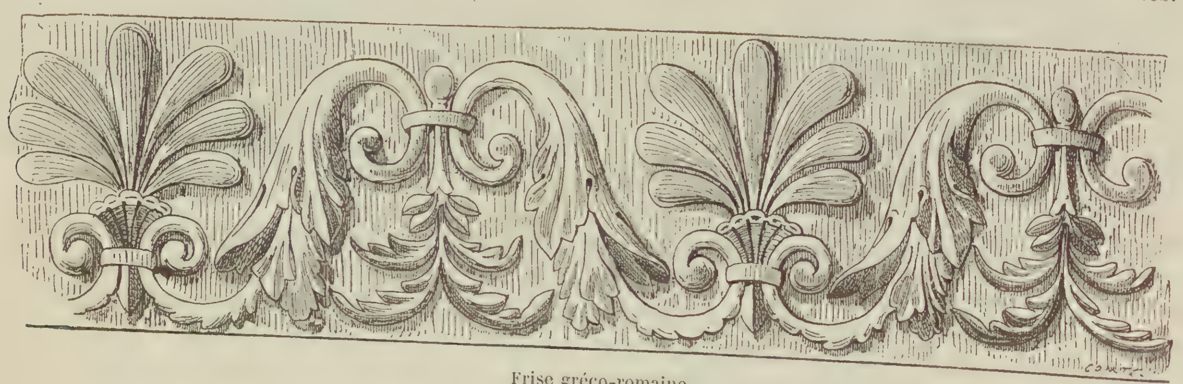
Ici M. Jeanron montre que les cailloux, les pierres, les marbres naturels ou coloriés, les pâtes et les terres cuites, les fragments de pots, les coquillages ne suffisant plus pour lutter avec les couleurs que la peinture emploie, surtout dans un temps où les peintres, amorcés par un fol amour de l'éclat et de la richesse, demandaient au minium, au pourpre, à l'azur, à l'or et à l'argent leurs perfides prestiges et leurs oppositions criardes, la mosaïque demanda de nouvelles ressources aux différentes pierres précieuses, aux agates, aux jaspes, aux cornalines, aux sardoines, aux émeraudes, aux turquoises, aux lapis-lazuli, enfin à toutes les richesses de la palette des émaux, pour reproduire tous les jeux auxquels se livre le peintre avec sa verve et ses sept ou huit couleurs principales.

Cet aperçu était faux, continue M. Jeanron; quand bien même le mosaïste eût eu beaucoup plus de nuances à son service, et le peintre quelques couleurs de moins, la partie n'eût point été égale encore. Mais les siècles de décadence, où la mosaïque vit ses



Mosaïque.
Extrait d'*Herculanum et Pompéi*, par Roux et Barré. — Paris, Firmin-Didot.

plus grands progrès s'accomplir, expliquent très bien ses prétentions et ses triomphes. Dans les derniers temps de l'empire, les exigences du luxe rétrécissaient tous les jours le domaine de l'art, et la poursuite d'un faux éclat enfiévrait les artistes. La peinture



Frise gréco-romaine.

n'était plus guère qu'un ambitieux échantillonnage où les tons les plus crus se mariaient aux formes les plus pauvres. La mosaïque, plus dispendieuse, plus reluisante à l'œil, plus douce au toucher, devait immanquablement détrôner sa rivale; ainsi aucune idée d'un ordre un peu élevé ne motiva cette triste révolution. La mosaïque, retenue par la nature de son travail, soumise au remaniement le plus ingrat, contrainte à ne pas aborder immédiatement son idée, obligée de se traîner dans les lenteurs préalables du calque et les ennuis permanents de la découpure, oublia bientôt tout ce que la peinture avait pu lui apprendre et devint un pur métier. Les ouvriers mosaïstes, en effet, se dispensèrent bientôt de dessiner eux-mêmes les motifs qu'ils se proposaient d'exécuter avec leurs émaux; ils se repassaient, comme un fonds industriel, les cartons et les poncis dont ils avaient besoin. Or, quand on pense que, malgré la déplorable dégénérescence de ses seules parties vraiment artistiques, la mosaïque n'avait pas moins dépossédé la peinture de ses plus belles et de ses plus capitales entreprises, on comprend combien la décadence de tous les arts du dessin dut être plus prompte.

Enfin, avec le règne des princes syriens et l'invasion des religions orientales, un débordement de magie et de sensualisme absorbant tout, la science et l'observation disparurent derrière le surnaturel et le luxe effréné. Les camées devinrent des amulettes, les médailles des talismans, et, dans ces conditions, l'art si clair, si mesuré des Grecs, sur un sol étranger et avec les idées d'une autre race, devait complètement disparaître. La dernière et bien lointaine expression de cet art ne se retrouve plus que dans les peintures des catacombes de Rome, dont l'ornementation symbolique est une hiéroglyphie à l'usage de besoins nouveaux.

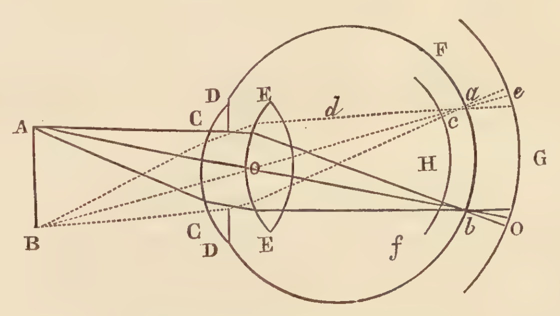
APPENDICE SUR LA CHROMATIQUE.

Nous ne nous proposons pas de traiter les questions chromatiques en les chiffrant, comme tant d'ingénieux observateurs se sont vus forcés de le faire, ne pouvant agir avec la couleur elle-même. Nous avons le bonheur de pouvoir donner de nombreux exemples colorés; ils parleront aux yeux des observateurs, malgré leur rapprochement souvent défavorable, avec plus de force et, croyons-nous, plus de fruit que tous les commentaires physiologiques.

Cependant, dans nos peintures tirées de Pompéi nous trouvons un ensemble d'une telle valeur, et par la nature simple des moyens employés et par le résultat de l'effet obtenu, que nous croyons utile de faire apparaître la théorie pour démontrer combien les anciens avaient la parfaite connaissance des ressources de la couleur et de ses rapports mutuels. Nous ferons d'abord remarquer que dans la paroi peinte de la *Casa delle suonatrici* (pl. VIII) l'effet cherché est la mise en relief d'une construction disposée *ad hoc* sur un enfoncement rendu aérien, et que ce double effet est obtenu avec des tons posés à pleine couleur, sans ombres portées, par la seule vertu des valeurs chromatiques. Comme on va le voir, rien ne peut mieux démontrer la justesse et la profondeur de la technique des Grecs en matière décorative. Le fond bleu, jouant le ciel, est partout de la même intensité; l'effet de dégradation, c'est-à-dire dominant dans le haut et s'éloignant en s'éclaircissant dans le bas, procurant l'aération, est le résultat d'une pratique raisonnée, en parfait accord avec les constatations de la physiologie moderne sur les couleurs saillantes et rentrantes.

Nous empruntons au remarquable livre du Dr Ernest Brucke (1) une partie de son chapitre sur cette théorie des couleurs saillantes et rentrantes qui sera d'ailleurs utile dans tout le cours de notre ouvrage.

L'œil fonctionne comme une chambre obscure. Toute la lumière émise par un point distinctement visible qui pénètre dans cet organe se réunit de nouveau en un seul point sur la rétine.



L'œil et la projection des rayons d'arrivée.

A B, objet; C C, cornée transparente; D D, iris et pupille; E E, cristallin; O, centre optique du cristallin; C A C et C B C, cônes lumineux divergents émis par A et B, tombant sur l'œil; C *b* C et C *a* C, cônes lumineux rendus convergents par les réfractions successives dans l'humeur aqueuse, le cristallin et l'humeur vitrée; *a b*, image renversée de l'objet.

On voit que, suivant que la rétine se trouvera en F, en H, ou en G, l'image perçue sera nette ou diffuse. Il se forme ainsi une image renversée de l'objet.

De même qu'il faut changer les dispositions de la chambre obscure suivant la distance plus ou moins grande des objets, si l'on veut conserver la netteté de l'image, de même aussi l'œil réclame une adaptation spéciale pour chaque distance. Nous réalisons cet effet par la contraction d'un muscle qui provoque certaines modifications dans l'arrangement interne de l'œil. Nous ne pouvons entrer ici dans plus de détails sur cette question. Le lecteur la trouvera exposée dans tous les traités de physiologie. Nous n'avons de ce mode d'adaptation qu'une connaissance inconsciente, si je puis m'exprimer ainsi.

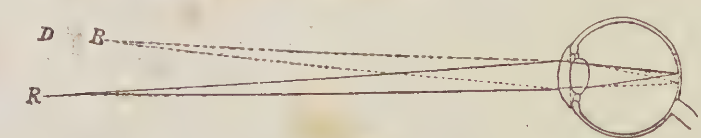
Lorsque tous les moyens qui nous servent ordinairement pour apprécier la distance d'un objet nous font défaut, lorsque nous ne savons rien sur sa grandeur vraie, lorsque ni les objets environnants, ni la perspective aérienne ne nous prêtent un point d'appui, nous éprouvons en nous une vague sensation qui nous prévient que l'objet est éloigné ou rapproché.

Ce sentiment est en rapport avec la nature des couleurs saillantes et rentrantes, et voici comment : les rayons à durée de vibration courte (ils seront représentés tout à l'heure) sont plus fortement dérivés de leur route que ceux à durée longue, lorsqu'ils passent obliquement d'un milieu dans un autre. Ces rayons convergent donc dans notre œil plus tôt que ceux à vibrations longues, émis par le même point lumineux.

Il résulte de là que deux *points lumineux* inégalement distants de l'œil, dont l'un est rouge et l'autre bleu, peuvent émettre des

(1) *Des Couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel*, par le Dr Ernest Brücke, professeur de physiologie à l'université de Vienne, traduit par J. Schutzenberger; Paris, J.-B. Baillière, 1866.

rayons qui se réuniront par convergence à la même distance du cristallin, en supposant toutefois que le point rouge est le plus éloigné.



Convergence à la même distance du cristallin de deux points lumineux inégalement distants de l'œil.

Soit R le point rouge, B le point bleu un peu plus rapproché; tous deux forment leur image à égale distance du cristallin et, si cette distance coïncide avec celle de la rétine, nous verrons les deux points colorés avec la même netteté, pour une seule accommodation. L'état particulier de l'œil n'est plus susceptible de nous avertir que les deux points R et B sont inégalement éloignés. Considérons maintenant le point D, que nous supposerons bleu. Pour recevoir sur la rétine l'image nette de ce point, l'œil doit subir une légère modification, être accommodé à une distance plus grande. Si le point bleu B nous semble aussi éloigné que le point rouge R, il est clair que le point bleu D paraîtra plus reculé.

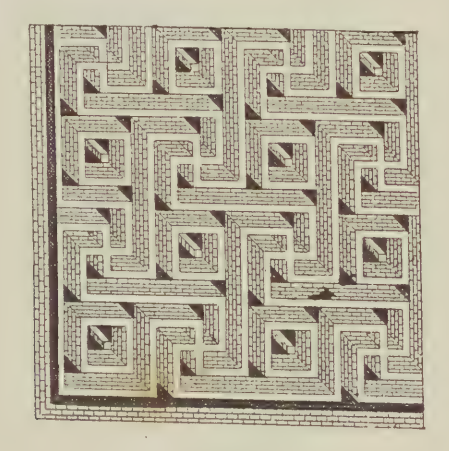
« En regardant à une certaine distance des vitraux multicolores, formés de carreaux rouges et bleus, enchâssés dans un grillage noir, il semble que les rouges sont plus rapprochés que les bleus, et qu'ils font saillie; les espaces noirs, formés par le grillage, font l'effet de plans obliques conduisant à l'arrière-plan du verre bleu. Le résultat inverse ne s'observe jamais.

« Les couleurs saillantes sont : le rouge, l'orangé et le jaune; les couleurs rentrantes appartiennent aux diverses catégories du bleu; le bleu et le violet sont entre les deux; le vert est saillant par rapport au bleu, et notamment au bleu d'outre-mer; il est rentrant par rapport au rouge, à l'orangé et au jaune.

« . . . . Si l'on donne au relief la couleur saillante et au fond la couleur rentrante, on augmente l'effet d'illusion; dans le cas contraire, on le diminue. . . . .

« Certains dessins-plans peuvent évoquer en nous des impressions de relief, vagues et comme entrevues en rêve; c'est précisément dans cet effet que réside le charme exercé sur nous par ces dessins. Il est facile de voir que les propriétés rentrantes ou saillantes d'une couleur doivent exercer une influence marquée sur la génération de semblables phénomènes, et que la connaissance exacte de ces caractères est appelée à rendre, dans cette voie, des services importants à la composition des couleurs. »

Nous n'insisterons pas; il est facile de suivre sur notre peinture l'application de cette théorie complète : le rouge éclatant, l'orangé, le jaune, là où la couleur rentrante, le bleu, doit s'éloigner davantage, le vert au plan secondaire, enfin, dans la partie supérieure et pour rapprocher le bleu du fond, l'absence de l'orangé et le rouge mitigé jusqu'au rose, perdant son intensité saillante; et ce qui complète la valeur de cette peinture murale, c'est que la théorie démontre en outre qu'à la lumière artificielle de la cire ou de l'huile, l'effet cherché, loin d'être affaibli, devait encore être plus puissant. C'est en effet le complément de la théorie ci-dessus, que le jaune des lumières, en s'ajoutant aux intensités rouges, orangées et jaunes, gagne en éclat, et que, la réception de ce jaune ne se produisant pas sur le bleu qui le repousse, celui-ci n'en devient que plus renfoncé.



Mosaïque.

ART ASIATIQUE.

Nous résumons sous ce nom, comme la seconde des deux sources fécondes où nos arts modernes ont trouvé des modèles, tout l'art décoratif de l'Orient et de l'extrême Orient. Cet ensemble comprend des productions d'époques très différentes, dont les plus anciennes pourraient dépasser en antiquité les ouvrages des Égyptiens eux-mêmes, et dont les plus récentes sont pour nous, à peu de chose près, contemporaines. Considéré toutefois dans ses traits généraux, ce vaste tableau est moins compliqué qu'on ne pourrait le croire au premier abord.

L'immobilité traditionnelle de l'Orient, où de nombreuses générations se transmettent fidèlement les procédés de fabrication et les pratiques de l'art, tout en rendant souvent fort difficile de préciser la date de telle ou telle production, laisse, dans beaucoup de cas, un intérêt assez médiocre à cette recherche, sinon au point de vue de la curiosité et de la valeur réelle des objets, du moins au point de vue des caractères généraux de l'ornementation que l'imitation moderne emprunte aux modèles anciens plus ou moins sincèrement, mais souvent avec une puissance d'illusion complète.

Dégagée ainsi des longueurs d'un examen chronologique minutieux, notre courte étude peut se tenir à de larges divisions répondant aux genres primaires et originaux qui dominent les sous-genres et les modifications individuelles.

A notre point de vue spécial, et sans entrer dans l'examen de questions ethnographiques très intéressantes, mais sortant de notre compétence comme de notre cadre, nous reconnaîtrons trois grands groupes ou familles : la famille *chinoise*, la famille *indienne* et la famille *arabe*. (Voir Anquetil-Duperron et Champollion-Figeac, *Histoire de la Perse.*)

Le premier groupe, comprenant la Chine et le Japon, sera traité d'abord à part, comme le comportent son génie même et son histoire.

Puis, revenant à l'Orient proprement dit, nous examinerons à part les deux grandes traditions indienne et arabe, en retraçant leurs caractères distinctifs et aussi leurs points de rencontre, dont le principal se trouve dans l'art persan, originaire de l'Inde, mais profondément modifié, depuis l'islamisme et la conquête arabe, par le style mahométan.

CHINOIS ET JAPONAIS.

Chinois. — Avec les Chinois, nous nous trouvons en face d'une nation dont l'histoire remonte à la plus haute antiquité. Pendant cette longue existence, ce peuple, ce monde, semble n'avoir rien donné ni reçu qui soit appréciable depuis un temps immémorial; il s'est toujours suffi à lui-même, et, dans cette immobilité et cet isolement, qui font son originalité, il s'est fait une manière sans rapport avec les produits des autres civilisations, si nous en exceptons certaines combinaisons géométriques dont l'instinct n'a fait défaut à aucune race connue. Pl. X à XV.

L'extrême fantaisie de leurs compositions ornementales, le défaut d'ordonnance et de plan qui s'y montre en général, peuvent s'expliquer, si l'on considère que les Chinois n'ont pas d'art architectural comme nous le connaissons et avons essayé de le définir, archétype de l'idéalisation coordonnée, engendrant les ornementations dites de style, grâce auquel les motifs les plus exigus restent empreints de grandeur, comme on le voit, par exemple, dans l'ornement égyptien. « Cette absence d'architecture, dit M. de Chavannes de la Giraudière, tient au génie

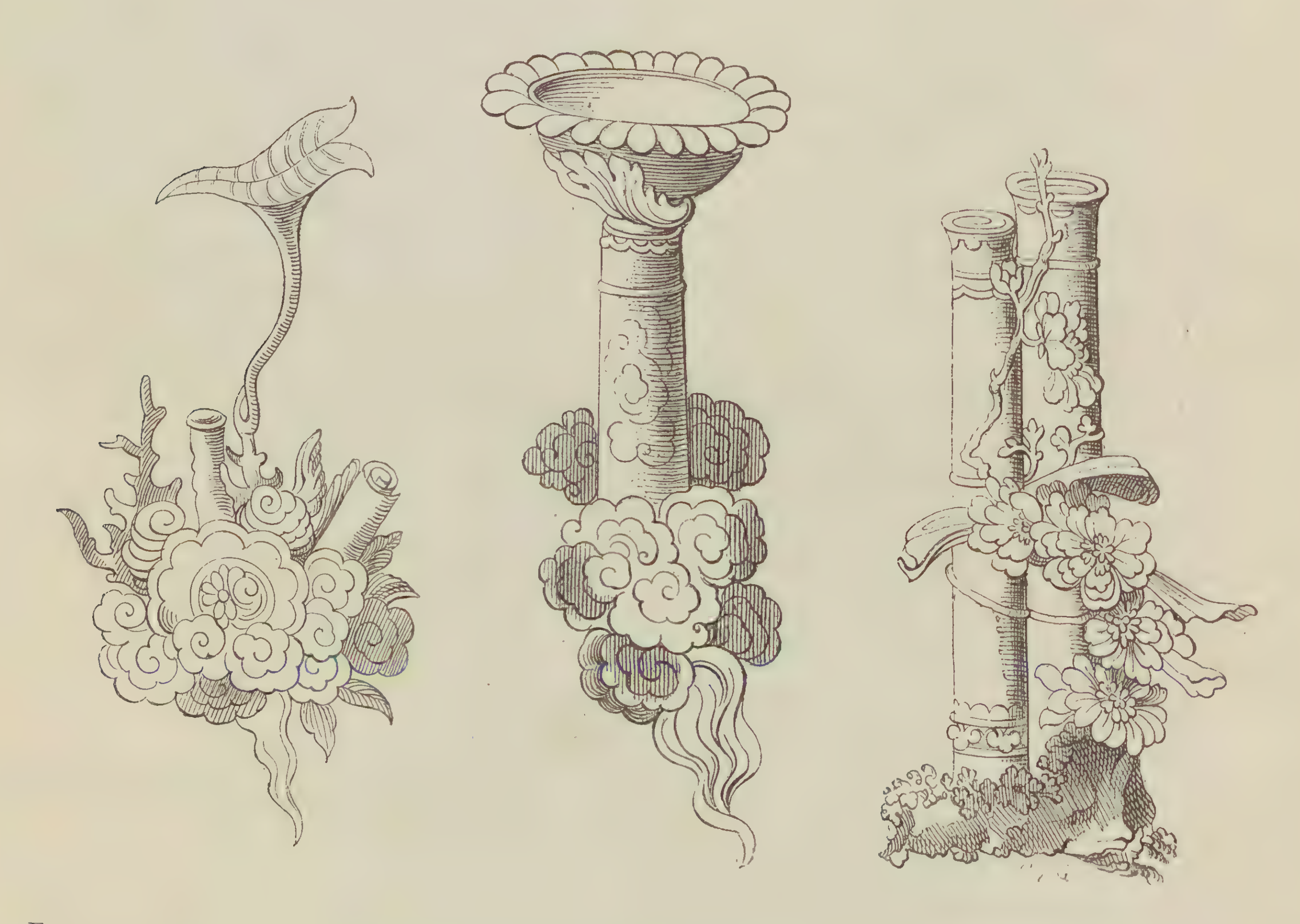
même de la nation chinoise. Ce peuple semble voué à se préoccuper exclusivement des détails, et cela en toutes choses. La conception d'un monument est au-dessus des forces de son intelligence. »

Complétons cette observation en faisant remarquer que les habitations légères et sveltes des Chinois sont toutes inspirées de la tente, dont la mobilité et la proportion excluent tous les grands caractères de l'architecture (1).

Cette circonstance a certainement contribué à laisser les arts du dessin, chez les Chinois, dans un état naïf et rudimentaire, et explique pourquoi l'on ne rencontre que rarement dans leurs conceptions l'ampleur et la simplicité des ornementations de style.

La variété, d'ailleurs, constitue pour les Chinois le premier caractère de la beauté. Dans leurs paravents de luxe, les feuilles se suivent sans se ressembler; à côté d'un compartiment représentant un paysage, il s'en trouve un autre de couleur éclatante, couvert d'arabesques métalliques. Ils prennent à tâche d'éviter la ligne et l'angle droit, de les dénaturer s'ils s'en servent; ils se torturent l'imagination, ou plutôt se laissent aller à leur imagination déréglée, lorsqu'il s'agit de leurs meubles à formes bizarres, dont ils s'appliquent à dissimuler la destination réelle par l'apparence d'une destination toute différente.

A ce concept si peu analogue au nôtre, à un dessin si complètement dépourvu des conditions de la véritable grandeur que tout changement de proportion lui est fatal, et que, passé le paravent ou le store, l'intérêt qu'il peut exciter décroît et s'annule, il faut ajouter que les Chinois ne tiennent aucun compte des lois de la perspective, et qu'ils ne connaissent pas le jeu des ombres et du clair-obscur.

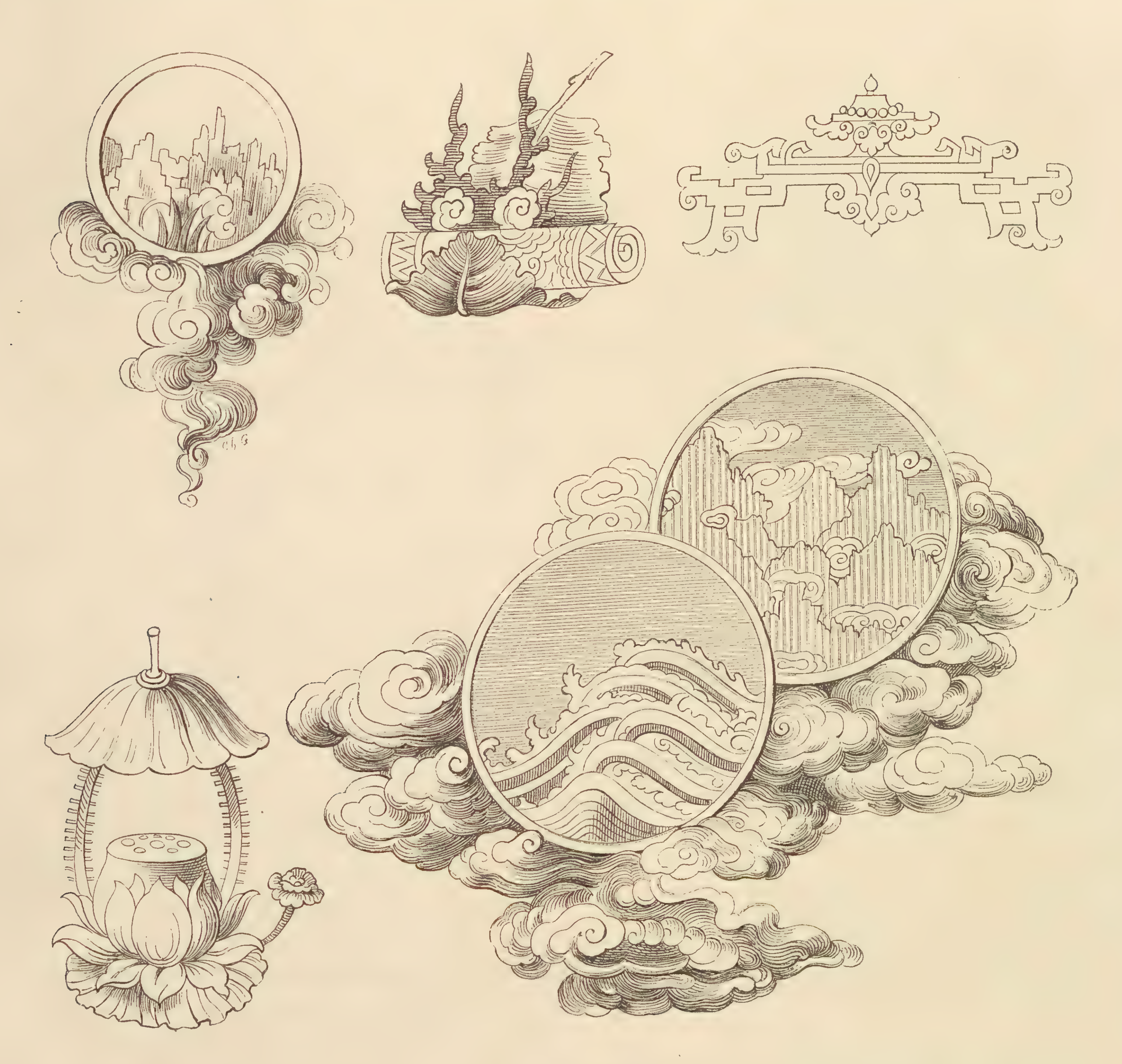


Et cependant, malgré tant de conditions d'infériorité fondamentale, leur ornement est traité avec tant d'imagination, leur palette est si riche, ils en ont fait un usage si étendu, si varié, si charmant, que dans certaines applications particulières, telles que la céramique, les incrustations et les tissus, leurs productions

(1) « Les pagodes et les arcs de triomphe, excessivement multipliés en Chine, font seuls exception à cette règle. Les pagodes, presque toutes construites sur le même modèle, ne diffèrent entre elles que par l'élévation, la richesse des ornements et la beauté des matériaux. Seules, elles ont un caractère vraiment monumental. » (*Les Chinois*, par H. de Chavannes de la Giraudière.) Les palais chinois, malgré les dimensions et les richesses de quelques-uns d'entre eux, n'offrent guère d'autre caractère.

sont restées des modèles d'harmonie et d'effet, supérieurs en beaucoup de points aux ouvrages des autres nations.

Leurs défauts sont la source de qualités qui y correspondent, et, par un effet même de leur capricieuse mobilité, ils se montrent pleins de ressources, faisant ornement de tout, du nuage comme de la vague, du coquillage et du roc, du monde animé réel comme de celui de la fantaisie, de la flore dans toutes ses variétés comme

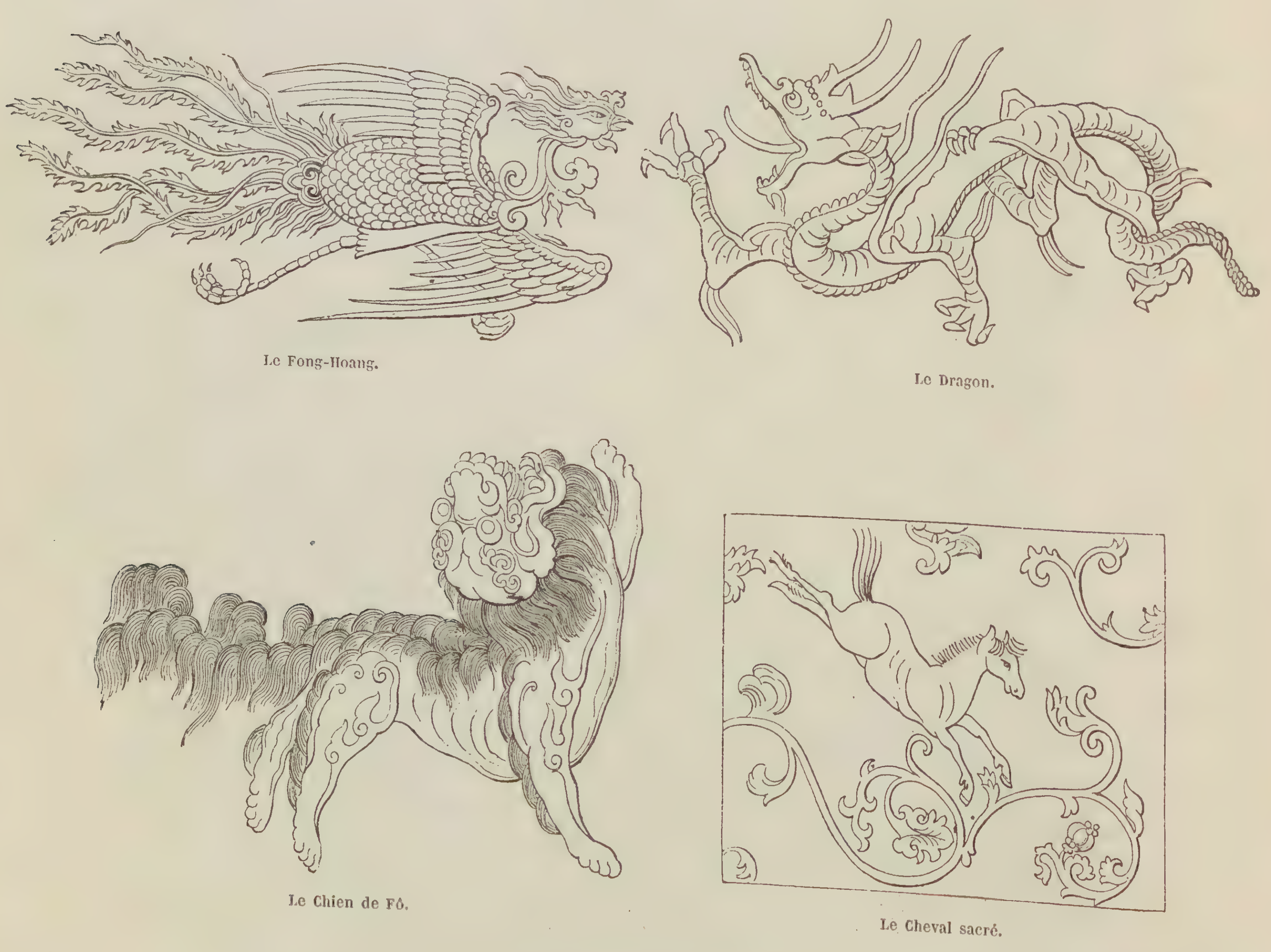


des bois ouvrés, du bolide enflammé comme de l'insecte fulgurant, des vases de toutes les formes et des objets de toutes sortes, cristaux, rouleaux, écriture, etc.

A ce mobilier ornemental si riche et si varié viennent s'ajouter un certain nombre de figures consacrées et ayant en général un sens symbolique. Tels sont ces dragons, monstres armés de griffes puissantes, terminés par une tête effroyable et fortement dentée, dont les compositions chinoises offrent tant de variétés : dragons à écailles, ailés, cornus, sans cornes, roulés sur eux-mêmes avant d'avoir pris leur vol dans les régions supérieures. Tels encore le chien de Fô, dont les griffes, les dents aiguës, la crinière frisée, font un lion modifié par la fantaisie; le cheval sacré; le Fong-Hoang, oiseau singulier, à la tête ornée de caroncules, au col soyeux, à la queue tenant de l'argus et du paon, dont la présence est d'heureux augure; puis le cerf blanc et l'axis, la grue, le canard mandarin, toutes figures qui ont leur signification propre dans le décor chinois.

Chose singulière : cet art, qui dans ses conceptions nous paraît si capricieux et si chimérique, se caractérise, au point de vue de l'exécution, par une immutabilité de procédés et une fidélité de transmission dans la figuration des choses telle qu'il faut souvent plusieurs centaines d'années pour que des modifications quelque peu importantes y puissent être observées.

Ce phénomène peut n'être qu'un effet de l'instinct essentiellement imitatif et traditionnel de cette civilisation à part, si avancée en certains points, si barbare en d'autres, mais toujours semblable à elle-même. Peut-être aussi cette fidélité à l'observation des mêmes procédés dans l'emploi des formes et des couleurs se rattache-t-elle à des règles mystérieuses, à une sorte de rituel qui se serait perpétué à travers les âges.



Le Fong-Hoang.

Le Dragon.

Le Chien de Fô.

Le Cheval sacré.

Cette dernière explication peut trouver sa confirmation dans une sorte de symbole des formes et des couleurs fondamentales dont nous empruntons l'analyse à l'ouvrage plein d'érudition de M. Jacquemart, *les Merveilles de la Céramique* :

Les couleurs sont fixées à cinq dans le mémorial des rites, 2205 ans avant J.-C. On les retrouve dans le Tcheou-li (rites du douzième au huitième siècle avant l'ère chrétienne).

Le travail des brodeurs en couleurs consiste à combiner les cinq couleurs.

Le côté de l'orient est bleu. Le côté du midi est le côté rouge. Le côté de l'occident est le côté blanc. Le côté du nord est le côté noir. Le côté du ciel est le côté bleu-noirâtre. Le côté de la terre est le côté jaune. Le bleu se combine avec le blanc. Le rouge se combine avec le noir. Le bleu noirâtre se combine avec le jaune.

La terre est représentée par la couleur jaune ; sa figure spéciale est le carré. Le ciel varie suivant les saisons.

Le feu est représenté par la figure du cercle. L'eau est représentée par la figure du dragon.

Les montagnes sont représentées par un daim.

Les oiseaux, les quadrupèdes, les reptiles, sont représentés au naturel.

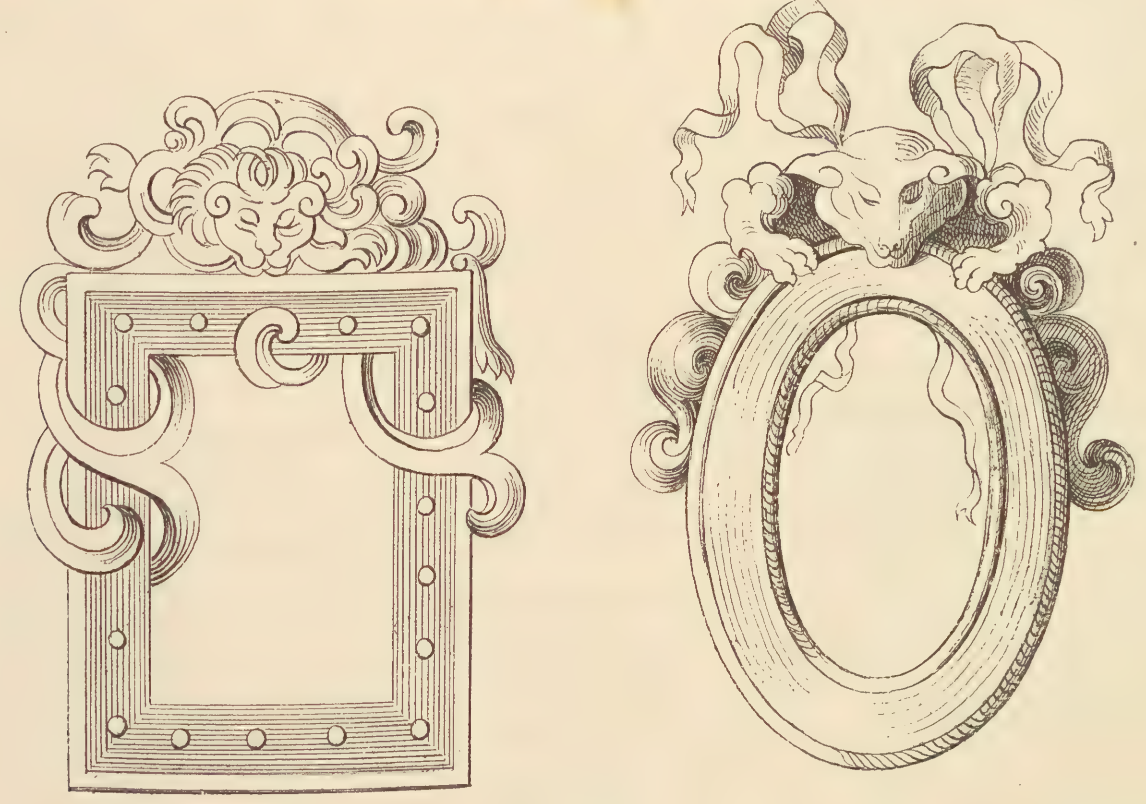
La livrée impériale a changé selon les dynasties : elle a été blanche, verte; elle est jaune pour la dynastie des Taï-Thsing, encore régnante en Chine.

Si nous examinons maintenant l'art chinois au point de vue des catégories principales posées en tête de cet historique, nous y voyons un mélange d'élément *idéal* et d'élément *imitatif;* mais ce dernier est employé d'une manière *conventionnelle.*

La couleur aussi y est de convention, nullement asservie à l'imitation du coloris naturel, et à ce point de vue la chromatique (qui obéit peut-être à des règles d'un autre ordre) est d'une liberté complète.

Les applications de l'ornement dans l'art chinois sont des plus variées.

Tous les objets mobiliers légers, stores, paravents, boîtes, éventails, se prêtent par excellence au mode de décoration chinois.



Cartouches chinois.

La fabrication des tissus y trouve aussi une foule de motifs d'un grand effet.

L'élément linéaire des *méandres* est employé avec une supériorité marquée dans les bronzes incrustés et les émaux cloisonnés, qui suffiraient à assigner un rang des plus élevés à l'art des Chinois si leur *céramique* ne les mettait au premier dans ce genre de productions.

Dans les décorations de la poterie kaolinique, le génie des Chinois a pris tout son essor. Ils excellent à y jeter des cartouches de réserve de dimensions inégales, réguliers, de toutes formes, ronds, ovales, polygonaux ou affectant la silhouette d'un fruit ou d'une feuille, très fréquemment de l'éventail, et ils se disposent comme à l'aventure sur des fonds à construction géométrique. Ils peuplent ces réserves de paysages avec fabriques, de montagnes, de rochers, de groupes de fleurs ou d'animaux fantastiques et réels. Cet art est considéré comme ayant atteint son apogée de 1465 à 1487, époque où il offre les plus curieuses figurations.

De nos jours, la Chine est sur la pente d'une décadence dont les causes sont complexes, mais dont la principale est sans doute dans la division à outrance du travail, telle qu'elle y est pratiquée.

Le P. d'Entrecolles nous apprend que dans une fabrique « l'un a soin uniquement de former le premier cercle coloré qu'on voit près des bords de la porcelaine; l'autre trace des fleurs que peint un troisième; celui-ci est pour les eaux et montagnes; celui-là pour les oiseaux, les autres animaux, et ainsi de suite ».

Avec de telles méthodes, tout individualisme disparaît. Aussi les Chinois eux-mêmes, surtout en ce qui touche les bronzes, les émaux et les vases, attachent-ils beaucoup plus de prix aux vieilles œuvres qu'aux nouvelles, qui ne sont plus guère que des contrefaçons.

Japonais. — L'art japonais a toutes ses racines dans l'art chinois, mais s'en distingue par un individualisme

mieux doué et qui paraît avoir échappé à cette division du travail artistique que pratique la Chine moderne. Les Japonais ont développé l'étude de la nature, surtout celle des oiseaux, avec plus de sincérité et de véritable observation que leurs ancêtres et émules, en quoi leur genre *imitatif* est moins conventionnel. Cependant, il faut le dire, si leur production, d'un faire si délicat, a ajouté des charmes nouveaux à la vieille céramique chinoise, ils en ont souvent affaibli l'accent mâle des hautes époques. Le décor exige parfois des brutalités volontaires et des sobriétés de moyens dont ils n'ont pas toujours senti la supériorité. A la palette chinoise les Japonais ont ajouté la leur, et elle sert principalement à distinguer les productions des deux pays. L'art des Japonais est présentement dans la voie d'un développement nouveau; leur ornementation, mieux réglée, s'épure aux mains de dessinateurs habiles, observant la nature, recherchant le modelé et connaissant la perspective. Une des causes principales du progrès général provient de la profusion incroyable avec laquelle des modèles de toutes sortes, créés par des artistes d'une véritable valeur, et gravés en bois, sont propagés dans le public.

Il y a là des éléments de progrès, à certain point de vue, mais qui ne paraissent pas devoir se faire sans détriment pour l'originalité, jusqu'ici si à part, de la production chinoise ou japonaise.

APPENDICE SUR LA CHROMATIQUE.

Nous avons cité un extrait du ***Mémorial des rites chinois***, qui ne serait qu'une curiosité archéologique si nous n'avions à faire remarquer que sous ce symbolisme se cachent les véritables règles de la plus saine chromatique.

Le symbolisme des couleurs, édicté par les rites chinois, n'est autre chose que la constatation des seules couleurs primitives reconnues par les peintres, que Ziegler (dans son ***Histoire de la Céramique***) a dégagées avec supériorité des combinaisons spectrales en écartant les fusions de celles-ci comme abusives.

Ces couleurs primitives sont : 1° le jaune, 2° le rouge, 3° le bleu, ***indécomposables;*** 4° le noir, qui, à moins d'être absolument négatif, c'est-à-dire provenant de l'absence de la lumière, est reconnu comme le maximum d'intensité de chaque couleur primitive (car il y a des noirs de toutes sortes), et qui en devient dès lors le générateur le plus puissant; 5° le blanc, unité de lumière dégagée de couleur, à laquelle toutes les couleurs arrivent par le maximum d'éclat.

C'est dans l'étude des générations de couleurs différentes les unes des autres selon les milieux imposés, telles que ces maîtres en harmonie les ont comprises, que nous avons le plus à apprendre d'eux. Cette étude doit être accompagnée de l'observation des moyens employés, soit pour isoler les couleurs, soit pour les lier, moyens appliqués tantôt d'une manière absolue, tantôt selon le besoin et la nature des colorations, en usant de toutes les ressources d'isolement ou de liaison employées simultanément dans un seul ensemble.

Dans les cloisonnés, planches XI et XII, le contour doré est un moyen de séparation, mais surtout de liaison.

Dans la planche XIII et dans la partie inférieure de la planche XIV, le contour blanc est isolateur (c'est le plus puissant) et tout à fait indispensable; il n'y a que le bleu intense de l'une et le vert foncé de l'autre qui s'en puissent passer.

Dans la partie supérieure de la planche XIV, les contours sont rouge-brun, noirs, affaiblis ou absents; il n'y en a que ce qu'il en faut pour procurer la légèreté du fond avec des intensités mesurées, sans nuire à la délicatesse des objets rendus. On voit que cette appropriation des contours mérite une étude particulière; car, en les supposant altérés ou supprimés, les motifs fournis seraient entièrement endommagés et la combinaison des couleurs employées tout à fait impossible. On retrouve l'application des mêmes principes dans les dessins courants formant la planche XV, qui ferme cette série.



INDIEN. — ARABE ET MAURESQUE. — PERSAN.

Indien. — Quoique moins isolée que la civilisation chinoise et plus en contact avec le reste du monde, la civilisation indienne, malgré son extrême antiquité, n'a pas subi ces changements qui marquent l'histoire de tant d'autres nations. Pl. XVI à XIX.

Organisation sociale et religieuse, prêtres, temples, castes, livres sacrés, poésies, mœurs, doctrines, superstitions, tout est encore debout chez ce peuple hindou, auquel la conquête même n'a pu enlever sa physionomie propre et ses institutions intérieures.

L'art devait participer en grande partie de cette immobilité caractéristique, et, malgré quelques modifications peu sensibles, qu'un coup d'œil jeté sur l'art arabe et l'art persan nous permettra de mieux mettre en lumière, la substance du décor indien peut se définir encore aujourd'hui par certains traits saillants qui n'ont pas subi d'altérations fondamentales.

Le plus frappant de ces caractères est peut-être *la continuité et la plénitude* de la décoration qui remplit le plus souvent la surface à décorer tout entière par une profusion de motifs pareils ou du même ordre, distribués par la simple répétition du même effort, et reliés par le fond, dont le ton, clair quelquefois, plus souvent foncé, mais toujours chaud et harmonieux, est le principal agent de l'effet d'ensemble. Ce mode de distribution, appliqué avec un admirable instinct de la couleur, donne au décor indien une richesse et un calme qui procurent au spectateur une sensation de repos indéfinissable, et ne pécheraient que par une certaine monotonie, si cette unité puissante pouvait laisser place au désir et au besoin d'une variété plus grande.



Palme indienne.

Quant aux motifs eux-mêmes, ils sont, presque sans exception, empruntés à la flore traitée d'une manière conventionnelle, mais dans laquelle cependant, bien que le type généralisé tende à dominer les variétés des espèces, l'imitation se rapproche plus de la nature que dans la plupart des genres dont nous nous sommes occupés jusqu'ici. Sans être servilement imité, le modèle se reconnaît en général assez facilement, et si parfois la flore se présente sous la forme épurée et lapidaire du style égyptien, plus souvent elle est traitée avec une certaine souplesse d'exécution et une sorte de liberté pittoresque, qui la rapproche un peu plus de la manière moderne (1).

Cette exécution toutefois n'arrive jamais jusqu'au modelé, procédé étranger en général à la décoration des surfaces chez les Orientaux; elle se borne à des dessins silhouettant, dont le contour est habituellement enlevé par une teinte plus foncée que le reste du motif sur les fonds clairs, et par une teinte plus claire sur les fonds sombres.

Nous ne croyons pas nous tromper en signalant ces caractères comme typiques dans la forme primaire et originale du décor indien, forme dominante encore, malgré une intervention plus fréquente de l'élément de construction emprunté aux Arabes, et

(1) La palme indienne rentre, plus que les autres éléments de la flore employés par les Indiens, dans le genre conventionnel, comme on peut s'en convaincre par la figure ci-dessus. D'un usage très fréquent dans le décor moderne, soit comme ornement répété symétriquement dans les bordures, soit comme une sorte de cartouche jeté au milieu d'un ensemble floral, elle paraît appartenir au style indo-arabe.

modifié par les Persans, dont la manière, ainsi que nous aurons à le constater tout à l'heure, peut être considérée comme le point de rencontre et de fusion des deux grands courants, arabe et indien.

Nous aurons aussi, en résumant les points qui relient ces trois arts, à ajouter quelques mots sur la couleur de l'ornement indien.



Sandale indienne.

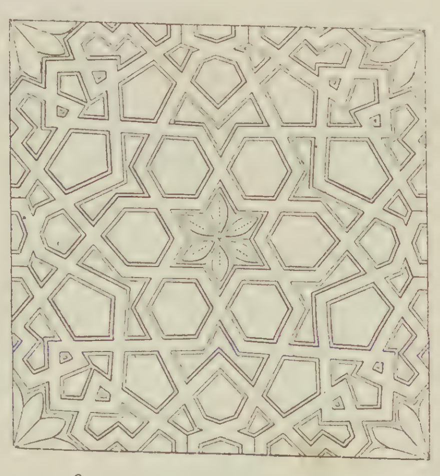
Pl. XXVI à XXVIII. *Arabe.* — En face du génie indien nous trouvons le génie arabe, dont l'éclosion paraît postérieure, en vertu de cette règle naturelle qui fait marcher l'esprit humain du simple au composé.

Doués d'un génie supérieur, mais forcés de s'éloigner du contact direct de la nature par cette prescription du Coran : *Tu ne feras pas d'images*, les Arabes ont substitué à l'ornement, presque exclusivement floral, distribué dans la décoration indienne, l'ornement *construit*, dont la charpente était un jeu pour leurs cerveaux géométriques, et dont le fond principal est cette *Étoile de Salomon* qu'ils ont su si bien varier et enrichir de motifs secondaires.

La continuité de l'ornement remplissant la surface se trouve ici comme chez les Indiens, et dans l'un comme dans l'autre mode on ne peut rien détacher sans occasionner des vides malséants; seulement les moyens sont différents, et tandis que la répétition de motifs rapprochés côte à côte suffit souvent à l'ornementation indienne, le

Étoile de Salomon.







Ornements de construction arabe.
(Motifs extraits de l'*Architecture arabe*, par P. Coste. — Paris, Firmin-Didot.)

décor arabe est construit et lié dans toutes ses parties; tout s'y tient, et s'il s'agit d'une rosace, par exemple, de la circonférence au centre tous les enroulements viennent prendre une racine commune.

Cette construction imaginaire est fréquemment double, c'est-à-dire formée de deux systèmes complets qui se suivent jusqu'au bout sans se confondre, mais dont la rencontre et les enjambements produisent des figures incidentes, des motifs d'interséance ou d'alternance détachés du fond par la couleur, sous l'entrecroisement des rinceaux.

Malgré cette savante complication, la décoration arabe reste claire, grâce à la pureté et à la finesse des lignes, grâce à la règle générale excluant toute superfluité, grâce aussi à ce principe, observé dans la construction des rosaces, qui consiste à réserver pour les extrémités de la circonférence les larges épanouissements, en laissant aux

centres rayonnants d'où ils s'échappent une ténuité de travail qui met en saillie et fixe pour les yeux, comme le point milieu d'un cercle, le lien de toute la composition.

Ajoutons que les Arabes paraissent être les inventeurs de ce dessin ingénieux à double effet, dont la silhouette a deux extérieurs traçant d'une seule ligne deux figures contre-posées, comme on peut le voir dans le n° 14 de la planche XVI, de fabrication indienne, mais de mode arabe ou persan, et dans les n°s 7 et 11 de la planche XXI (fabrication persane).

Que devint, dans ce concept, le plus serré de tous, la flore, cet élément décoratif si précieux ?

Dans le style arabe primitif, et non mélangé encore de persan, on ne trouve pas employée la fleur proprement dite, mais des formes qui s'en rapprochent et paraissent directement inspirées par la nature. Ces sortes de motifs, intermédiaires entre les sujets de conception imaginaire et la flore proprement dite, ne naissent pas seulement des





Rosaces arabes.

enroulements pour les terminer, comme chez les Grecs; ils en font partie intégrante (comme l'a remarqué avec raison Owen Jones, dans sa *Grammaire de l'ornement*); ils ne rompent pas le réseau linéaire, ils le continuent en l'élargissant momentanément.

Ainsi conçues et employées, les formes ornementales des Arabes, à l'état originaire et sans mélange persan, plus conventionnelles encore que celles des Grecs, sont de conception purement décorative, en dehors comme au-dessus de la nature.

Ajoutons, pour compléter cette rapide esquisse de l'ornement arabe, qu'il est complètement exempt d'un symbolisme que la loi religieuse défendait. Aussi les Arabes ont-ils suppléé à l'écriture symbolique par le large usage qu'ils ont fait de l'écriture réelle. Rien de plus fréquent que les inscriptions en caractères coufiques et cursifs, se mariant à la décoration de la manière la plus heureuse, et jetées parfois avec une profusion si grande qu'il est tel monument à revêtements de briques vernissées où le Coran tout entier court dans les rinceaux.

Tels sont les principaux traits de cet art sévère et charmant, marqué si fortement de l'empreinte du génie arabe, que le nom d'*arabesque* est resté à tout un genre d'ornement que les autres nations se sont approprié sans en méconnaître l'origine.

En parlant de l'art persan et de l'art byzantin, nous aurons occasion de dire quelques mots du contact de l'art arabe, soit avec les arts de l'Asie, soit avec l'art grec et gréco-romain. L'Asie Mineure, si souvent traversée par les conquérants de la Perse et de l'Inde, de l'Égypte et de la Syrie, leur offrait de nombreux modèles propres à les inspirer. Mais quel qu'ait pu être l'effet de ce contact, et sans entendre faire la part de ce que les Arabes y ont reçu et de ce qu'ils y ont donné, nous croyons qu'il faut voir dans leur système décoratif une création originale qui leur appartient en propre, et avait fourni ses types primitifs avant les fusions et les rencontres qui ont pu le modifier ou donner l'essor à des genres intermédiaires.

Mauresque. — Avant de quitter l'art arabe, nous devons parler de ce qu'il devint entre les mains des Maures d'Espagne. C'est une suite de notre sujet; car le style mauresque, avec quelques particularités qui le distinguent, Pl. XXIX et XXX.

est de famille arabe. Le mode de construction, les formes de l'ornement (notamment l'élégante *plume arabe*), l'usage fréquent des inscriptions, sont autant de points communs entre le genre mauresque et le style arabe pur qui brille surtout dans les monuments du Caire.



Plume arabe.

Comme caractère particulier, on peut signaler, dans le décor mauresque, l'usage plus fréquent de la construction d'un troisième plan superposé aux deux autres et leur servant en quelque sorte de cadre et de lien. Légèrement saillant, il est un élément de construction réelle qui suffit, sans changement, aux ajourés dont les Maures font un fréquent usage.

Au point de vue particulièrement polychromique, la décoration mauresque se distingue par un système généralement suivi, basé sur l'emploi principal des trois couleurs primaires indécomposables, le bleu, le rouge et le jaune représenté par l'or. Dans les parements et pavages, qui leur ont servi à développer si heureusement leurs inventions géométriques, les Maures ont étendu leur palette dans laquelle le vert, couleur du prophète, joue souvent un rôle très important.

Il serait superflu, à notre point de vue et dans le cadre restreint de cette étude, de nous étendre plus longuement sur cet art mauresque dont les admirables monuments, objets constants d'études pour l'architecte en même temps que pour le décorateur, ont été si souvent décrits et analysés.

Pl. XX à XXV. *Persan.* — Les travaux modernes de la philologie autorisent à supposer qu'en remontant à une antiquité inconnue, l'Iran tout entier se rattachait à la souche indienne (le nom de Perse était celui de l'une des provinces de l'Iran et la domination temporaire des Persans avait fait depuis donner le nom à l'ensemble), et qu'on ne saurait reconnaître l'origine de la civilisation de l'Iran autrement que par celle de l'Inde et de ses dynasties conquérantes (voir Champollion-Figeac, *Histoire de la Perse*). « La Perse, dit encore M. Batissier, a presque toujours été une province des vastes empires fondés par les divers conquérants de l'Asie. Son histoire se trouve donc confondue avec celle des autres peuples. »

Ce qui est vrai et historique pour les envahisseurs arabes, seldjoukides, ottomans et mongols de la Perse, doit l'être aussi pour des envahisseurs antérieurs. Mais, en dehors de ces conjectures historiques sur lesquelles nous n'avons pas à nous prononcer, la vue même des produits des deux civilisations nous est un guide plus sûr encore pour rattacher l'ornementation persane à une provenance indienne devenue, avec le temps, une véritable tradition nationale, et fusionnée par la suite avec l'art arabe.

Dès avant la conquête qui, après le voisinage, détermina cette dernière période, les Persans étaient célèbres par leur amour pour le faste et la perfection de leurs arts décoratifs. Aussi, lorsqu'après la défaite du dernier des Cosroès, les Arabes victorieux s'emparèrent de Madaïn, alors capitale de la Perse, ces habitants des tentes furent vivement frappés par les magnifiques édifices, le luxe des appartements, les ornements de tout genre qui leur tombaient entre les mains (1). Au septième siècle de notre ère, les Persans vivaient donc dans des splendeurs qui semblent égaler les descriptions les plus merveilleuses du Râmayana sur l'Inde antique (quinze siècles avant l'ère chrétienne), récits confirmés d'ailleurs par Strabon, Arrien et Mégasthène.

Dans l'état où nous connaissons le mieux l'art persan, état qui se rapporte à l'époque de sa plus grande splendeur, ses compositions empruntent en général leurs lignes principales aux conceptions de l'architecture arabe, modifiée par la tradition indienne et le génie particulier de la race dans le sens d'une manière moins serrée et moins austère, d'une élégance plus libre et puisant dans le mélange de ses deux sources les éléments d'une plus grande variété.

(1) Nous lisons dans Coste (*Architecture arabe*) : « Lorsqu'après la bataille de Kadesia (an 15 de l'hégire, 625 de J.-C.), les Arabes se dirigèrent vers Madaïn, les couronnes, les bracelets, les colliers d'or… tombèrent entre les mains du général en chef, qui partagea le tout entre ses soldats conformément aux dispositions du Coran. Parmi ces objets se trouva un tapis long de 60 aunes, d'un tissu magnifique, représentant un jardin dont les fleurs étaient imitées par des pierres précieuses enlacées dans le tissu. Le général en chef, se doutant de la valeur du butin, l'envoya à Omar, en exprimant le vœu que l'objet fût vendu au plus offrant et qu'on en partageât la valeur suivant la loi. Omar n'en tint aucun compte, et fit diviser le riche tapis en morceaux pour le distribuer en portions égales. Une portion qui échut à Ali fut vendue par celui-ci 20,000 drachmes. »

La flore notamment s'y trouve employée sous les deux aspects, tantôt distribuée dans le décor avec une liberté apparente, tantôt insérée dans le réseau linéaire et placée en général à l'intersection des lignes, mais, même dans cette dernière acception, traitée d'une façon qui tient le milieu entre la haute convention arabe et le quasi-naturalisme indien.

Ajoutons en outre qu'à la différence des Arabes, sectateurs d'Omar, les Persans schismatiques, buveurs de vin et sectateurs d'Ali, habitués à attribuer aux fleurs un langage symbolique dans des bouquets appelés *Salams* (1), n'en excluent pas la représentation dans leur décoration qu'animent encore des animaux réels ou fantastiques et quelquefois, mais plus rarement, la figure humaine.



Inscription persane.

Si, grâce à ces particularités, on parvient, en général, à distinguer les produits de l'art arabe (non cependant quelquefois sans difficulté, et nous pourrions citer comme fortement mélangées d'arabe et de persan nos deux planches XXVII et XXVIII tirées d'un même Coran), il est dans certains cas beaucoup plus difficile de décider de l'origine indienne ou persane de certains tissus ou de certains manuscrits. Beaucoup de miniatures particulièrement proviennent de l'Inde où elles sont peintes par d'anciens Perses qui, sectateurs de Zoroastre, émigrant devant le farouche islamisme, allèrent s'y fixer sous le nom de Parsis ou Parses.

Nous pouvons citer comme une production persane par la fabrication, mais bien indienne par le style, la toile peinte que représente notre planche XX, qui nous donne un ensemble presque complet de la flore indo-persane, à un état de demi-liberté. De grosses fleurs radiées s'y épanouissent sur des tiges enroulées; des ananas, des œillets, des noisettes, des grenades, des chèvrefeuilles, des pavots, des marguerites, des fleurettes de toutes sortes, tout un monde botanique peuple cette composition, qu'animent encore des oiseaux de toutes grandeurs et jusqu'à des quadrupèdes courant sur les légers rinceaux. Selon M. Jacquemart, la figuration du paon et celle des crosses de fougères en détermineraient l'origine exclusivement indienne, ce que ne démentent pas le nez busqué, les yeux longuement fendus, les sourcils en arc des génies volants, marqués au coin de la race indoue.

Aux ressources résultant de ce genre mixte, les Persans joignirent celles d'une grande habileté manuelle et d'une fécondité des plus remarquables. Damasquineurs, relieurs, faïenciers, brodeurs, miniaturistes, rivalisaient de goût et d'adresse.

(1) Les Persans sont tellement amateurs de fleurs que le moment de la floraison des tulipes, dont ils reproduisent si volontiers l'image dans leurs faïences et leurs briques émaillées, est chez eux un motif de réjouissances générales.

Les tapis persans sont restés les plus beaux du monde; les plats, les vases et briques émaillées de ce pays sont encore de véritables modèles que notre goût européen recherche et que nos fabricants s'efforcent d'égaler en les imitant. Les damasquinures persanes ont déterminé le type des décorations de ce genre pendant les seizième et dix-septième siècles de notre ère, époque correspondante au règne de Shah Abbas, dit Abbas le Grand, terminé en 1628, et à laquelle on peut fixer l'apogée de l'art persan.

Les divers genres, indien, arabe et persan, que nous venons de passer en revue, et qui ont déjà tant de points communs sous le rapport de la composition et des formes, se rapprochent particulièrement sur le terrain de l'application polychromique.

Ainsi, la remarque que nous avons déjà faite à propos des produits indiens, où il n'existe aucune tentative de modelé, est applicable à tous les produits orientaux.

Un dessin silhouettant des profils géométraux rehaussés de colorations conventionnelles sur un fond dominant et générateur, voilà la règle. C'est celle de l'éclat et du repos, lorsque le dessin est bien combiné et les couleurs heureusement rapprochées. Les gammes diversifiées naissent des fonds noirs, blancs teintés, bleus, rouges, jaunes, carnés, avec des moyens d'isolement ou de liaison variés selon la nature de la production, mais toujours à l'aide de tons plats et avec des contours apparents passant du noir au blanc par tous les intermédiaires, selon le besoin.

Les Persans sont habiles entre tous à manier et à varier ces ressources ornementales, et c'est d'eux qu'il faut attendre les meilleures leçons de coloration décorative (voir les deux tapis, planches XXIII et XXV, et les faïences, planche XXII, où domine le vert, la couleur favorite de Mahomet).

L'emploi de l'or est capital dans l'ornementation à bas-relief des Mauresques, dont les trois couleurs primitives, parfondues par le jeu discret de la lumière sur de faibles rehauts, sont la base (voir planche XXX).

Cet emploi de l'or est encore intéressant dans les peintures des planches XXIV, XXVII, XXVIII, mais il est tout à fait charmant, tel que nous le voyons à l'état *constellé* et *semé* dans les productions modernes des Indiens (voir planche XIX). Sur des fonds mi-partis passant du noir au blanc, du rouge au vert, de goût particulier indou, changeant avec le renversement du dessin qui subit dans ses détails un renversement de couleur analogue, les Indiens parviennent à neutraliser les intensités les plus absolues dans une harmonie générale obtenue par le rôle assigné à l'or, jeté sur la crudité des tons et les liant, les échauffant, les fondant ensemble comme le pourrait faire le nuage d'une enveloppe transparente tramée d'or.

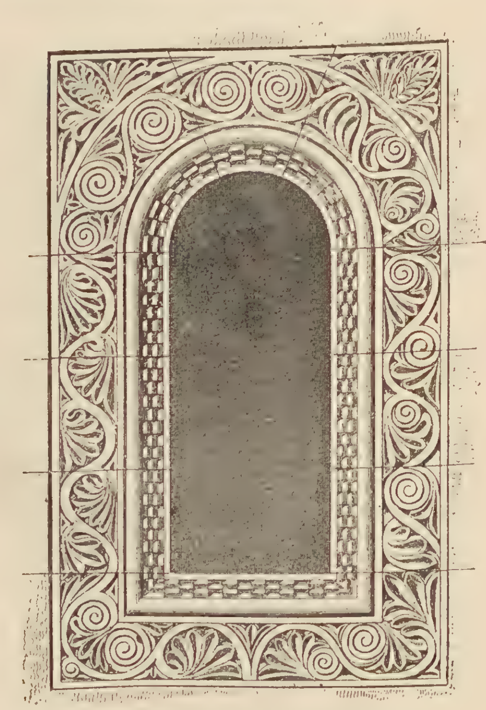


LE BYZANTIN.

Nous traitons ici à part ce genre important, comme ne rentrant exclusivement dans aucune de nos trois grandes divisions en art antique, art asiatique et art occidental, mais pouvant, en quelque sorte, servir de lien et de transition entre les deux premiers, à la fusion desquels il doit son origine, et le dernier, qu'il a longtemps encore inspiré. Pl. XXXI à XXXVII.

L'art byzantin, en effet, peut être considéré comme un produit de l'art dégénéré des Grecs, combiné avec celui des Asiatiques, fusion dont le point de départ doit être dans la conquête d'une partie de l'Asie par les Romains, qui, devenus de plus en plus curieux des magnificences décoratives, trouvèrent dans l'Orient des éléments nouveaux, répondant bien à leurs goûts fastueux. Quelle était, au juste, la nature de ces éléments, leur caractère, leur importance? C'est un point resté très obscur.

Avant l'islamisme, qui semble avoir développé leur génie en même temps que leur puissance, les Arabes ont dû posséder un art original; mais il n'en reste guère de trace que dans quelques légendes, où il est parlé de grands monuments d'apparat remontant à une haute antiquité. A la suite d'une catastrophe, d'une inondation, ils seraient remontés d'Afrique en Asie et auraient fondé en Syrie plusieurs royaumes, entre autres celui d'Hira, dont le luxe architectural et les richesses font dans ces légendes l'objet de récits merveilleux. (Voir Coste, *l'Architecture arabe.*) On sait encore que les tribus errantes et les tribus sédentaires se désignaient entre elles par le nom de *peuple des feutres* et de *peuple de l'argile*, ce qui indique chez ces dernières l'existence d'une céramique dont le décor est inconnu, ainsi que celui de leurs armes, de leurs tissus, de leurs demeures fixes. On peut conclure de ces traditions qu'un art arabe, d'origine africaine, a été transplanté en Asie, à la suite d'une émigration de date inconnue; que cet art a dû subir des modifications, dont l'importance nous échappe, au contact des Grecs comme au contact des Indiens et des Persans, et entrer pour une large mesure dans le compromis désigné sous le nom de *byzantin.*



Détail tiré de l'église de Marmoutier.
(Style byzantin.)

Plus tard, lorsqu'à une époque postérieure au grand lustre byzantin, et sous l'influence de l'islamisme, l'art arabe prit la forme sous laquelle nous l'admirons aujourd'hui, il put bien se produire, dans quelques applications et sur divers terrains de rencontre, une certaine influence de l'art byzantin sur la pratique arabe (1); mais il serait exagéré de rapporter au byzantinisme, comme on l'a fait quelquefois, l'origine même et la formation du style arabe, qui a trop de caractère et d'unité pour n'être pas avant tout, et dans ses grandes lignes, une conception originale.

La vérité nous paraît être que l'influence aura été mutuelle, comme il arrive inévitablement dans ces sortes de contacts, mais que, si les Arabes ont reçu quelque chose dans cet échange, on peut dire qu'ils reprenaient en partie leur bien dans un art qui avait si largement puisé aux sources orientales, soit dans sa première formation, soit même à l'époque de son plus grand développement (2).

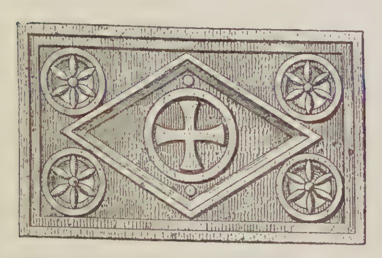
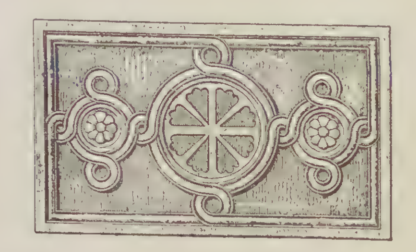
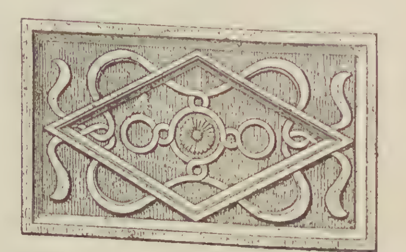
Quoi qu'il en soit, une place importante dans l'histoire de l'ornement appartient à cet art byzantin qui, après avoir réuni les deux grands courants gréco-latin et asiatique, s'est répandu d'un côté dans le Nord oriental, où il a déterminé jusqu'à notre époque le style des ornements russes, et d'un autre côté dans notre Occi-

(1) Voir les notices des planches XXXIV et XXXVI.

(2) Dès la fondation de Byzance, Constantin y avait appelé des artistes asiatiques, et plus tard un grand nombre travaillèrent (pendant le règne de Justinien), sous les architectes grecs Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, à la construction de Sainte-Sophie et des autres monuments de l'époque justinienne, qui portent nécessairement des traces de leur influence.

dent, où, combiné avec les aptitudes particulières des peuples d'origine celtique, latine et lombarde, il devait fournir les éléments principaux du genre *roman*, et enfin, par une nouvelle rencontre avec l'art oriental, à l'époque des croisades, prendre sa part dans la formation du style *ogival*.

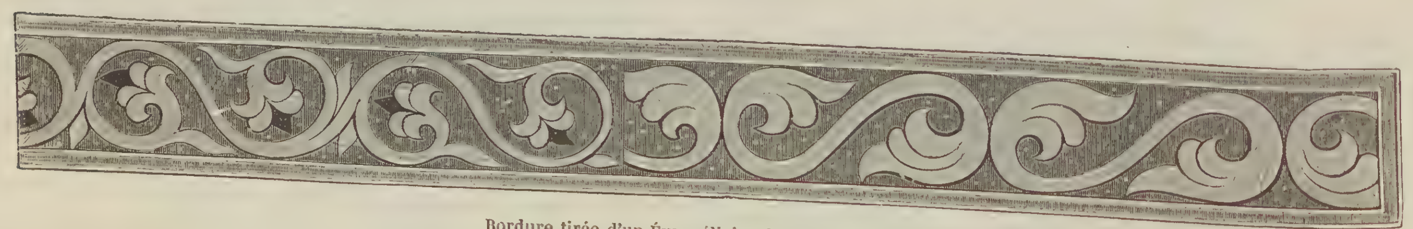
La construction de l'ornement est moins compliquée chez les Byzantins que chez les Arabes. La logique en

Ornements byzantins. (Église Théotokos, à Constantinople.)
(D'après Gailhabaud.)

est la même, mais poussée à de moindres conséquences : l'enjambement y est beaucoup plus rare; plus rapprochée des principes grecs, elle se contente généralement d'un plan unique.

Les fleurs palmées jaillissant des tiges, dont la forme générique provient directement des vases grecs, sont exactement semblables, dans leur épure, à celles des Arabes; mais leur dessin dentelé n'a pas l'ampleur que ceux-ci ont su trouver, et elles offrent aussi moins de ressources; mais si la beauté du dessin de détail est moindre, les effets de décoration sont très largement conçus et se ressentent encore, avec avantage, des principes grecs. L'ornement byzantin polychrome, à silhouettes simples, à ordonnance sage, où l'aire d'un fond générateur est beaucoup plus dégagée que chez les Asiatiques, est toujours un repos pour l'œil qui s'y arrête. Les rinceaux y sont épurés, et les développements végétaux conformes aux lois de la nature. La flore large, pansue, y prend parfois une importance décorative capitale. Voir planche XXXI, n°s 31, 32; planche XXXIII, n°s 9, 14, 18, 19, 23, 24, et planche XXXV, n° 4.



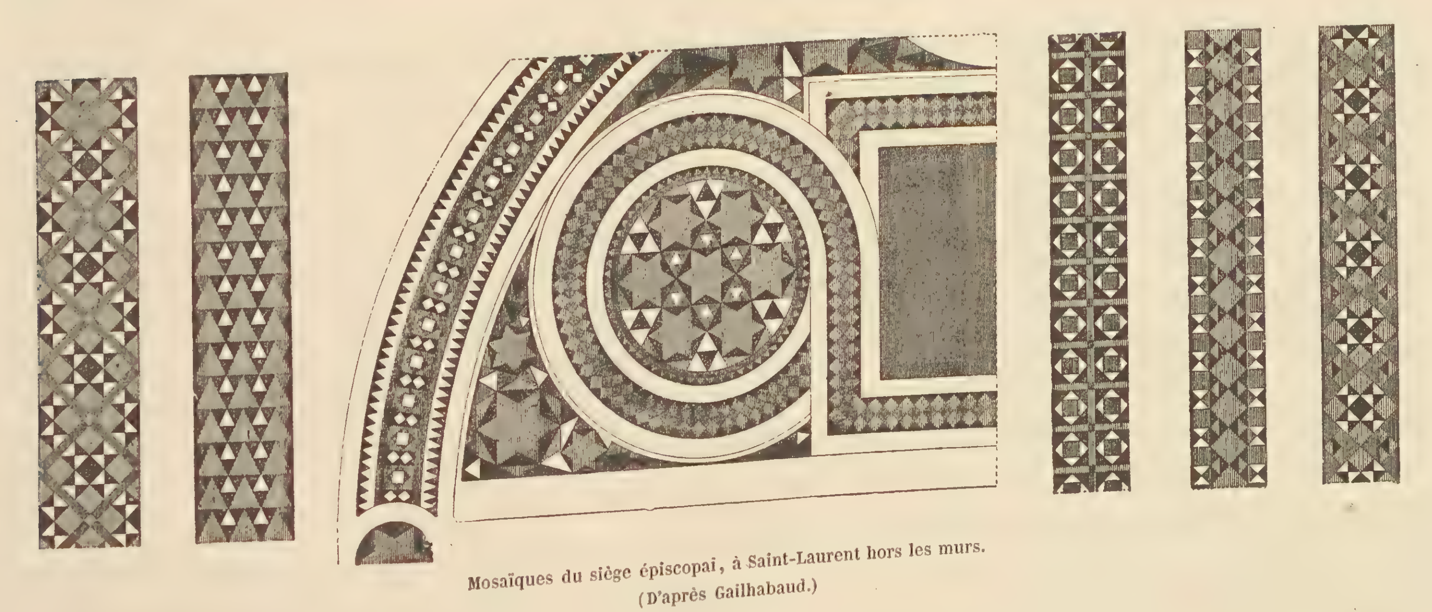
Bordure tirée d'un Évangéliaire du huitième siècle.
(Extrait des *Arts au Moyen âge*, par P. Lacroix. — Paris, Firmin-Didot.)

Dans ce genre, du reste, la variété est extrême, et, sous la fusion de deux arts originaux, on y sent toutes les ressources de l'individualisme et la connaissance de tous les modes. Tantôt on rencontre des ornements de fond, des bordures, composés à la manière des Indiens, et avec les seuls ornements floraux employés par ceux-ci; c'est la même répétition du même effort qui, d'un type unique, contre-posé immédiatement, sait tirer les effets de plénitude les plus riches (voir planche XXXIV, n°s 1, 3, 4, 6, 7, 8). Tantôt, à côté de la régularité de répétition qui est la règle, les Byzantins pratiquent la symétrie comme l'entendaient les Grecs, c'est-à-dire réalisée par l'équivalence des forces, et non plus par l'intégrale répétition contre-posée ou renversée (voir planche XXXI, n°s 30, 32; planche XXXV, n° 6).

Les arrangements géométriques des Byzantins sont des plus ingénieux et tout à fait remarquables dans les mosaïques, dont ils savent combattre la monotonie par des constructions d'enchevêtrement fortement conçues. Elles reposent en général sur un jeu de la ligne droite et de l'équerre. Voir, pour ces constructions, planche XXXIII, n°s 1, 5, 6; planche XXXVI, n°s 13, 14, 15, 16, etc., et planche XXXVII, n°s 7 et 23.

Les mosaïques byzantines du mode géométrique se distinguent des mosaïques latines par cette construction faisant partie intégrante du détail. Chez les Latins, la construction est en général extérieure, c'est-à-dire produite à l'aide de lignes architecturales inscrites par une mosaïque qui n'est plus qu'un remplissage, exécuté avec le simple carré ou le triangle de la marqueterie rudimentaire. Nous en donnons ici quelques exemples, qui aideront à faire comprendre les différences. Ces fragments proviennent de l'église de Saint-Laurent hors les murs, à Rome; nous

les empruntons aux *Monuments anciens et modernes* de M. Gailhabaud. Voici ce qu'en dit A. Lenoir : « Ces belles mosaïques, qu'on ne rencontre guère qu'en Italie, présentaient de grandes difficultés d'exécution, tant parce qu'elles sont incrustées péniblement dans du marbre, qu'en raison de ce que les dessins géométriques qui y sont formés, et leurs petites dimensions, demandaient une extrême précision dans toutes les pièces de rapport. Ce genre de travail eut beaucoup de succès durant les douzième, treizième et quatorzième siècles, dans tous les États romains particulièrement; et certaines églises, celle d'Orvieto par exemple, en présentent sur une



Mosaïques du siège épiscopal, à Saint-Laurent hors les murs.
(D'après Gailhabaud.)

partie de leurs façades; les grands cloîtres des églises de Saint-Paul hors les murs et de Saint-Jean de Latran à Rome sont couverts des dessins les plus riches exécutés de la sorte... pavés orientaux, que les auteurs anciens nomment *opus alexandrinum*, et qui fut en usage dans les églises de l'Orient et de l'Occident depuis les premiers siècles chrétiens jusqu'au milieu du moyen âge. »

Le dessin byzantin, et conséquemment la coloration, sont entièrement *conventionnels*. Un modelé très faible s'accuse dans les peintures des manuscrits dits grecs et les mosaïques de la Sicile, qui en sont une imitation directe. Partout ailleurs il est procédé par la plénitude des tons, simplement opposés les uns aux autres sur un fond générateur, comme dans tout l'Orient.

Chez les Byzantins, l'ornement proprement dit n'a pas de caractère symbolique, à l'exception de la croix, qui y est multipliée sous des figurations variées, s'éloignant plus ou moins du type historique. Seulement, il s'y mêle fréquemment des animaux apocalyptiques, des figures humaines ou célestes avec un sens religieux.



ART OCCIDENTAL.

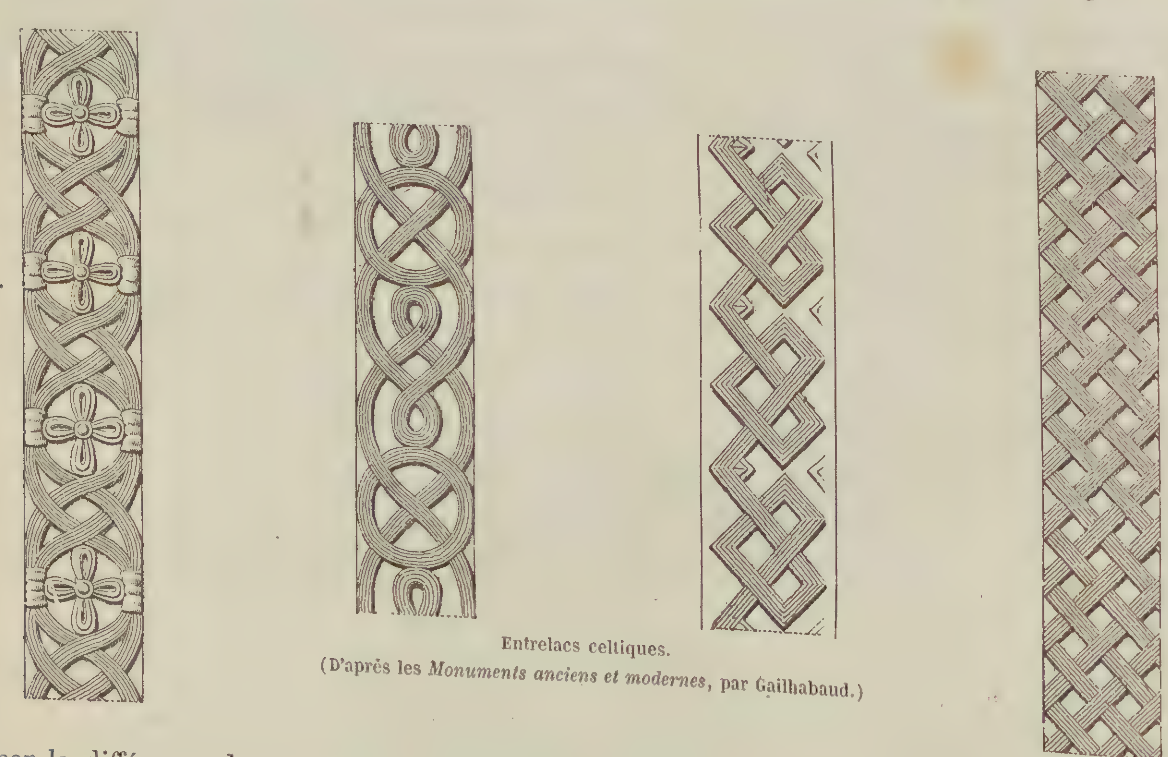
C'est ici non plus l'ordre ethnographique, mais l'ordre chronologique que nous devrons suivre, en distinguant trois grandes époques principales : 1° le Moyen âge; 2° la Renaissance; 3° les dix-septième et dix-huitième siècles et particulièrement l'art français pendant cette dernière période.

MOYEN AGE.

LE CELTIQUE. — LE ROMAN. — L'OGIVAL.

Pl. XXXVIII et XXXIX. *Celtique.* — Nous avons dit plus haut qu'en se répandant dans l'Occident le byzantinisme avait dû se rencontrer, chez les peuples de race celtique, avec un art indigène né des aptitudes particulières de ces populations.

Il nous paraît en effet difficile de ne pas reconnaître ce caractère à cette ornementation dite *celtique*, à laquelle nous avons consacré nos deux planches XXXVIII et XXXIX (voir les notices de ces planches), et dont les plus remarquables monuments ont été reproduits dans l'intéressant ouvrage de M. Westwood (*Miniatures et ornements de manuscrits anglo-saxons et irlandais*). Cet auteur écarte la double supposition d'une origine romaine, démentie par la différence des entrelacs régulièrement alternatifs des mosaïques latines avec les nœuds de l'enroulement celtique, et d'une origine byzantine que contredirait le défaut d'analogie de ce dessin celtique de première formation avec l'ornementation de Sainte-Sophie publiée par Salzenberg; il conclut en conséquence à la spontanéité d'un art national, laissant d'ailleurs de côté la question fort obscure de savoir si la Scandinavie en aurait été le berceau, ou si, au contraire, originaire de l'Irlande, il se serait répandu par la suite en Angleterre, dans les pays scandinaves et dans le nord de la France.



Entrelacs celtiques.
(D'après les *Monuments anciens et modernes*, par Gailhabaud.)

S'il nous était permis de hasarder une conjecture sur cette épineuse question, nous inclinerions à faire la part de ces deux opinions en remontant plus haut encore et en assignant à cet art une première origine asiatique comme celle de la race celte elle-même, tronc scythique de la souche aryenne, ayant pénétré par des émigrations successives dans les continents et les îles du Nord, et dont la science ethnographique voit dans les Irlandais la représentation la plus pure. Ainsi s'expliquerait, par communauté d'origine asiatique et voisinage dans l'état primitif, une certaine parenté du procédé celtique avec l'arabe au point de vue de la force de l'invention géométrique, malgré une différence de moyens d'application que nous aurons lieu de faire ressortir.

Sans insister plus longtemps sur cette conjecture, qui, tout en maintenant l'indépendance de l'art celtique indigène au regard des arts byzantin et gallo-romain, en expliquerait à la fois le caractère propre et l'existence simultanée chez plusieurs peuples septentrionaux d'origine commune, nous compléterons par une courte description l'analyse sommaire que nous donnons de ce style dans la notice qui accompagne la planche XXXVIII.

L'entrelacs est l'élément à peu près unique de l'ornement celtique de la première époque, et cela seul suffirait à en établir l'antiquité, car le tressage est un moyen primitif entre tous. Des répartitions souvent heureuses, toujours possibles, et dont le déroulement est toujours logique, en sont la marque distinctive. Nul doute que les patrons de ces ornements n'aient dû être procurés originairement par de véritables lacets enchevêtrés, avant de se fixer dans une composition quasi géométrique. La souplesse de l'élément en jeu procurait la ressource des spirales et des courbes en retour des angles, qui constituent une différence caractéristique avec le dessin géométrique arabe. On est frappé de la variété des productions nées de si faibles éléments; il y a un charme réel à les suivre dans leurs complications atteignant parfois à la profondeur, et témoignant par leurs sages répartitions, par la clarté des liens et l'ingéniosité des retours et des nœuds, de la véritable entente de la construction ornementale.

Il manquait toutefois dans ce genre, dont les ressources étaient menacées de s'épuiser par l'emploi même de toutes les combinaisons fournies par la nature des choses, un élément de vie qu'il allait précisément demander au byzantinisme, avec lequel il se trouva plus tard en contact.



Motif celto-byzantin.



Initiale. (Celtique exfolié.)



Motif celto-byzantin.

Époque mixte. — Mode roman. — C'est à partir de cette transformation, ou mieux de ce compromis, dont on peut fixer la date aux neuvième et dixième siècles, au temps de Charlemagne et de ses successeurs, compromis où l'originalité des deux arts combinés se retrouve facilement, que s'annonce la supériorité future des productions européennes occidentales. Pl. XL à XLIII.

En s'adjoignant la végétation de l'ornement byzantin, les constructeurs de l'ornement celtique prirent tout leur essor. Ils conservèrent une partie de leurs lacets primitifs; l'autre partie devint la tige d'où naissent des exfoliations, et qui se termine en épanouissements floraux. Ayant obtenu ainsi la véritable richesse décorative, le mode celtique s'éleva alors au niveau de l'art. En même temps, les différences que nous avons déjà signalées avec la conception purement géométrique, comme l'est souvent celle de l'ornement arabe, s'étaient accusées de plus en plus par l'addition devenue plus fréquente de têtes de quadrupèdes ou d'oiseaux, servant de terminales aux lignes en jeu, dont la réunion en ce cas sert dans le parcours à figurer des corps allongés au mépris de toute proportion et vraisem-

blance, d'où jaillissent des pieds ou des pattes en rapport avec la tête. Telles qu'elles sont, ces fantastiques et grotesques images constituent un art propre et à part, ce que les entrelacs seuls n'auraient pu faire (voir planche XXXIX, nos 13, 15, 16). On les retrouve en tout semblables sur les pierres sculptées de la Grande-Bretagne et de la Scandinavie, ce qui donne aux vieilles chartes et aux anciens missels, d'où sont tirés nos exemples polychromiques, l'intérêt de la représentation, sous toutes ses faces, d'un mode original et complet.



Bordure tirée de la Bible de saint Martin, de Limoges. (Dixième siècle.)
(Extrait, ainsi que les deux autres bordures, des *Arts au Moyen âge*, de P. Lacroix.)

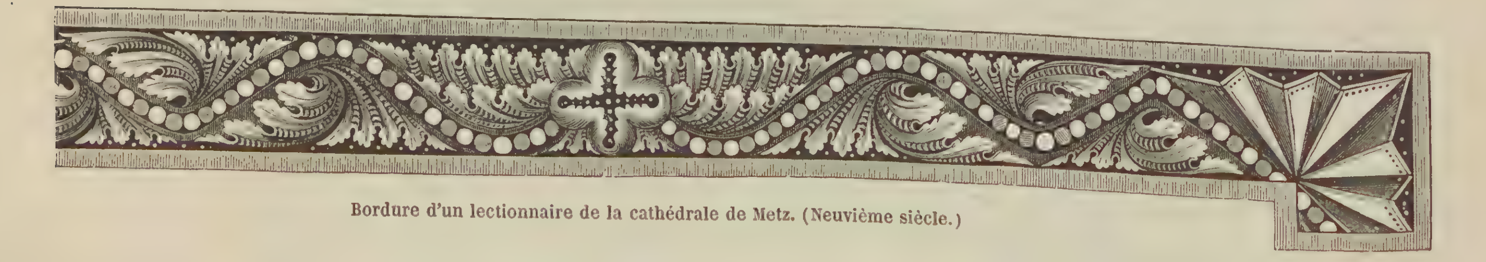
Bordure tirée d'un Évangéliaire du onzième siècle. (Bibliothèque de Munich.)

C'est dans la planche XXXIX que nous avons inséré les motifs appartenant à la deuxième et féconde manière celtique. Les agrafes d'ornement et rosaces, nos 18, 22, y sont combinées avec la plus grande force. Les initiales à aire libre, nos 19, 20, 21, égalent les compositions des meilleures ferronneries. Les initiales sur champ coloré, nos 34, 35, 36, 37, dans leur plénitude si riche et si bien ordonnancée, où les deux éléments celte et byzantin se balancent si heureusement, sont l'expression la plus complète de cette ornementation du dixième siècle. L'énergie du dessin, l'adresse de la répartition, une logique constante, les exfoliations et l'épanouissement conformes aux lois générales, sont à remarquer dans ces compositions, non moins que les résultats de clarté procurés par la coloration tendre qui les rehausse.

Comme dans tout l'Orient et chez les Byzantins, le dessin et le coloris sont entièrement *conventionnels;* on n'y voit qu'un faible modelé, ayant seulement pour but de faire comprendre la rondeur des tiges ou des calices d'enveloppe d'où jaillissent soit des têtes, soit de nouveaux rinceaux, nos 19, 20, 21. Aucune idée symbolique ne semble devoir se rattacher au sens des ornements celtiques, sauf peut-être dans les motifs sans commencement ni fin, qu'on y rencontre si fréquemment, et qui sont comme un symbole de l'éternité. (Voir, planche XXXVIII, les nos 8, 18, 23, 24, 31.)

Cette fusion des genres celtique et byzantin ne céda pas complètement la place au style ogival, avec lequel elle coexista longtemps.

C'est elle qui détermina les types de la plus belle ornementation des verrières et des manuscrits, qui à ces époques ne sont que des verrières en réduction, pendant les onzième, douzième, treizième et quatorzième



Bordure d'un lectionnaire de la cathédrale de Metz. (Neuvième siècle.)

siècles, c'est-à-dire pendant la période la plus brillante du moyen âge. Au quinzième siècle même on retrouve encore en Italie les traces directes du mode celtique dans les vignettes marginales en vogue (voir planche XLIII, nos 17, 18, 19, 20), concurremment avec les marges dues au style latin de la Renaissance.

On peut suivre, dans le plus grand nombre de celles de nos planches qui appartiennent au moyen âge, l'emploi combiné ou isolé du double élément de ce style mixte (planches XL à XLVI).



Chapiteau du onzième siècle.

Les motifs de provenance latine ou lombarde procèdent plus directement du byzantin. Le style roman puise aux deux sources dans une mesure plus égale.

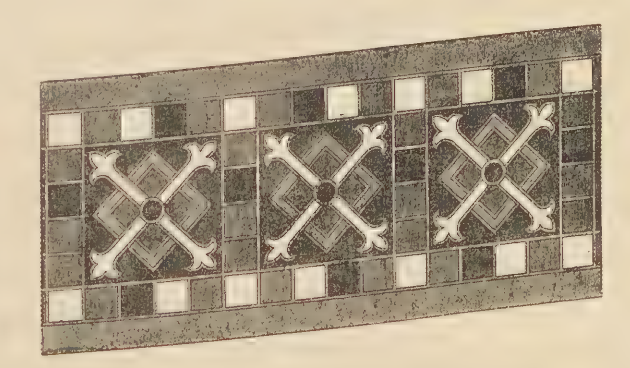
Ainsi le n° 1 de notre planche XL procède des deux modes : les deux angles sur fond pourpre sont celtiques, ainsi que les parties d'initiales sur fond pourpre, n°s 13, 14, 15, 16; le reste est byzantin.

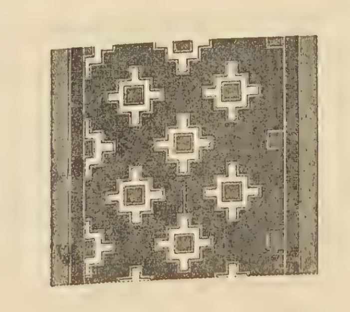
Les peintures scandinaves contenues dans la planche XLI, ainsi que les émaux et les étoffes, sont d'inspiration byzantine.

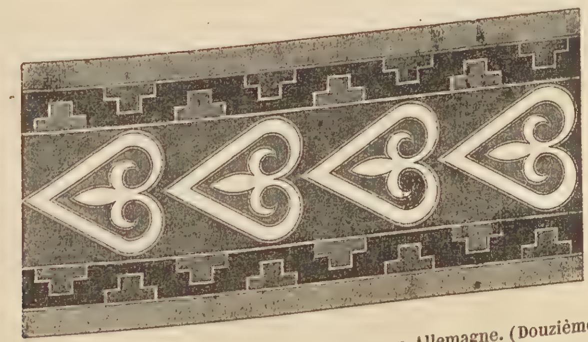
Dans les verrières des planches XLIV et XLV, le mélange ou l'isolement des deux modes est encore facile à reconnaître; les n°s 1, 19, 28 de la première, et les n°s 28, 29 et 30 de la seconde, en montrent le mélange facile à saisir.

Quant aux planches XLII et XLIII, provenant de manuscrits de l'Italie, où l'on sait que le byzantinisme s'est plus longtemps attardé que dans le nord de l'Europe, si la première est franchement byzantine, la seconde contient des exemples de la fusion opérée dans son sein à la veille même des grandes époques de la Renaissance.







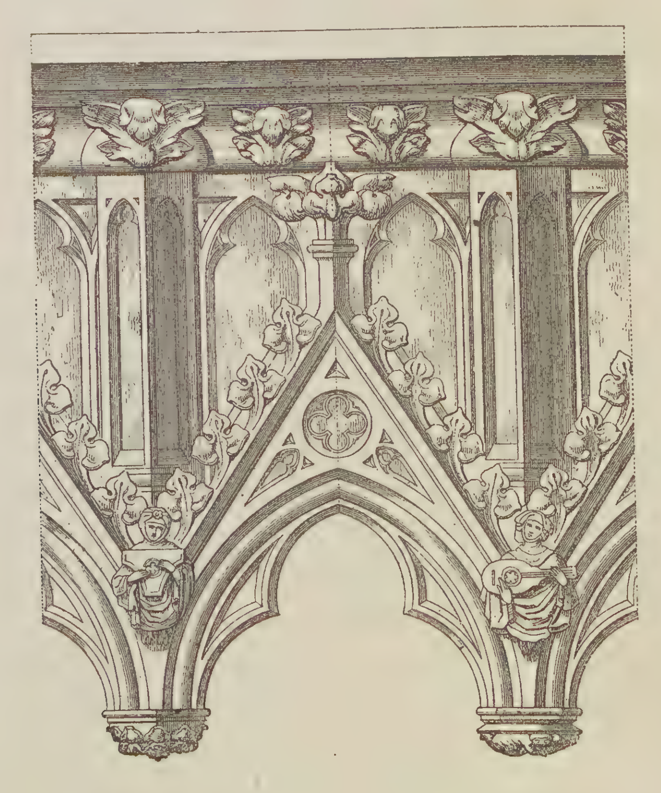


Émaux du devant d'autel de l'église de Combourg, en Allemagne. (Douzième siècle.)
(Extrait des *Monuments anciens et modernes*, par Gailhabaud.)

Ogival. — On donne généralement aujourd'hui le nom de *style ogival* au genre appelé longtemps gothique, parce que c'est l'emploi de l'ogive en architecture qui en a déterminé les caractères principaux, même dans les autres applications, telles que l'ornement. Pl. XLIV à LI.

« On appelle ogive une arcade formée par deux arcs de cercle d'un rayon égal, qui se rencontrent à leur sommet et forment un angle curviligne ». (Batissier, *Histoire de l'Art monumental.*)

Nous ne mentionnerons que pour mémoire les revendications dont l'invention de l'ogive a été l'objet. On trouve des exemples de l'intersection des cintres à Mycènes et dans les tombeaux pélasgiques, dans quelques monuments romains, l'aqueduc de Tusculum, entre autres; et, plus largement appliquée, on la retrouve au Caire, dans la



Ogive de la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris.

mosquée d'Ebn-Touloun, construite au neuvième siècle, sous les influences persane et byzantine; on la voit dans le courant du dixième siècle, avec les Arabes, en Sicile, d'où elle aurait passé en Neustrie par le fait des conquérants normands.

L'ogive, implantée dans le nord de l'Europe depuis la seconde moitié du douzième siècle, y règne exclusivement pendant le treizième.

Dans la première période, l'emploi de ce nouveau mode reste confiné sur le terrain architectural. L'ogive y existe à côté du plein cintre roman, comme on la trouve chez les Arabes à côté de l'arc en fer à cheval, dans les mêmes monuments.

Elle n'est pas l'objet d'une application exclusive, et pendant l'époque romane on n'y ajoute que des décorations empruntées aux modes antérieurs.

Mais bientôt un monde nouveau de types ornemanesques jaillit de cette tige unique, et c'est l'honneur de nos artistes du Nord d'avoir su tirer de cette forme accidentelle des développements qui en ont fait comme une création nouvelle. Ce sont eux qui en ont réglé l'ordonnance et les détails et en ont fait ce genre si connu dont

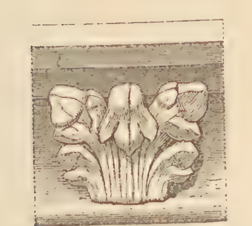


Détail de la cathédrale de Cologne.

l'usage presque exclusif, pendant près de trois cents années, a couvert de ses merveilles tout notre monde occidental.

L'examen de nos planches XL et XLIV aidera à faire comprendre l'époque de transition de la première à la seconde phase ogivale. La première de ces planches appartient encore, pour le style des ornements, au pur roman. La seconde, de date plus rapprochée, fait déjà pressentir les différences radicales qui allaient se produire

dans l'ornementation. (Nous donnons ici une numération complète de la première pour faciliter l'étude de cette transition.)



Détails de l'ogive ci-contre, p. 36.

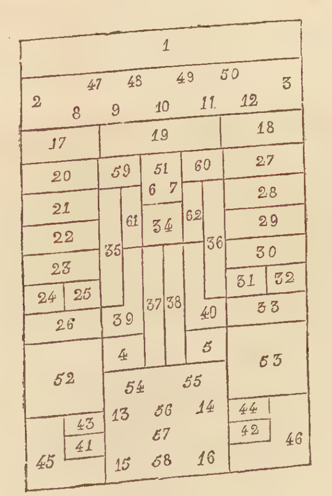
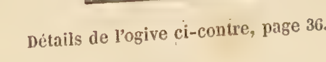


Planche XL.



Détails de l'ogive ci-contre, page 36.

Le précieux manuscrit de Luxeuil, qui en a fourni presque tous les éléments, est du douzième siècle, et offre un tableau caractéristique des détails de la décoration romane. Les formes du genre celtique y sont côte à côte avec la manière latine, de même que déjà dans l'architecture se juxtaposaient le plein cintre et l'ogive.

Ainsi les nos 26, 33, 54, 55, 56, 57, 58 appartiennent au celtique.

La nouveauté s'accuse dans le décor des colonnes dont le fût est orné de rinceaux, d'enroulements, de feuillages, dans toute sa hauteur (nos 15, 16, 37, 38), et dont les chapiteaux sont également (nos 47, 48, 49, 50) rehaussés de feuillages, tantôt repliant leurs crosses au haut de la corbeille, tantôt se recourbant de haut en bas, ici seuls, là joints à la figure humaine, dont il est fait ailleurs (n° 51) un emploi original comme support de la colonne elle-même.

D'un autre côté, l'on rencontre dans les frises et bordures la frette grecque (nos 17 et 18), les zigzags contre-zigzagués (n° 41), les têtes de clou évidées (n° 42), les dents de scie enrichies d'une alternance végétale (nos 30, 31), et, dans tous les autres numéros, des souvenirs plus ou moins rapprochés de l'antique : des rais de cœur, des oves, des feuilles d'eau, des plantes grasses, couvrant les fonds de leur plénitude sans intervalle.

Ici donc, avec les angles 45 et 46 et les nos 1 à 16, byzantins ou celto-byzantins, provenant d'un manuscrit contemporain, se trouvent résumés, à leur dernier moment, les types imaginaires ou exotiques de la flore conventionnelle antique, auxquels le génie nouveau de l'époque ogivale ne tardera pas à substituer les végétations indigènes.

Dans les verrières de la planche XLIV, malgré les silhouettés encore si byzantins, le détachement des principes antiques dans l'ornement de détail s'accuse ouvertement. Ce que le celtique isolé, si serré dans la logique de ses développements, promettait au dixième siècle, arrive alors à des effets d'une pleine valeur. Les types de la flore conventionnelle connue s'élaborent sur le champ d'une aire plus dégagée, et ses pétales, élégamment divisés et largement épanouis, se combinent gracieusement avec des rinceaux de construction, utilisés souvent pour limiter des fonds alternants. Tantôt cet élément de construction est un rinceau nu simplement sinueux (nos 16, 38); tantôt la sinuosité est double et les deux rinceaux s'entre-croisent (nos 6, 14, 36); il y a des constructions imbriquées (n° 35), en quinconce (nos 4, 8, 9, 10); des combinaisons où l'élément végétal est seul en jeu (nos 11, 24, 26); des galons perlés, striés, nos 22, 35, parfois repliés sur eux-mêmes à la manière des nœuds celtiques. Les éléments de la charpente se mêlent à la flore, qui souvent aussi en est issue (nos 1, 15, 22, 35) et en divisent ou en règlent tous les épanouissements.

L'ordonnance sévère, la clarté et la richesse des motifs, la sagesse et la variété de la répartition, la force des déductions, l'énergie du dessin, tout indique dans ces belles productions la forte race qui a décidé de la supériorité des arts occidentaux.

A partir de la fin du treizième siècle, les modes antiques, qui laissent encore quelques traces dans l'ornement de

détail, ont complètement disparu de l'architecture, où le style ogival règne sans partage avec d'ingénieuses modifications, qu'il serait hors de notre cadre de décrire. Nous ne dénombrerons donc pas les arcatures *aiguës*, *lancéolées*, *surhaussées*, *prolongées*, *trilobées*, ni celles à *contre-courbure*, *à talon*, *en doucine*, *en anse de panier*, qui ont été si clairement analysées dans les *Cahiers d'instructions* publiés par le Comité historique des arts et monuments, en



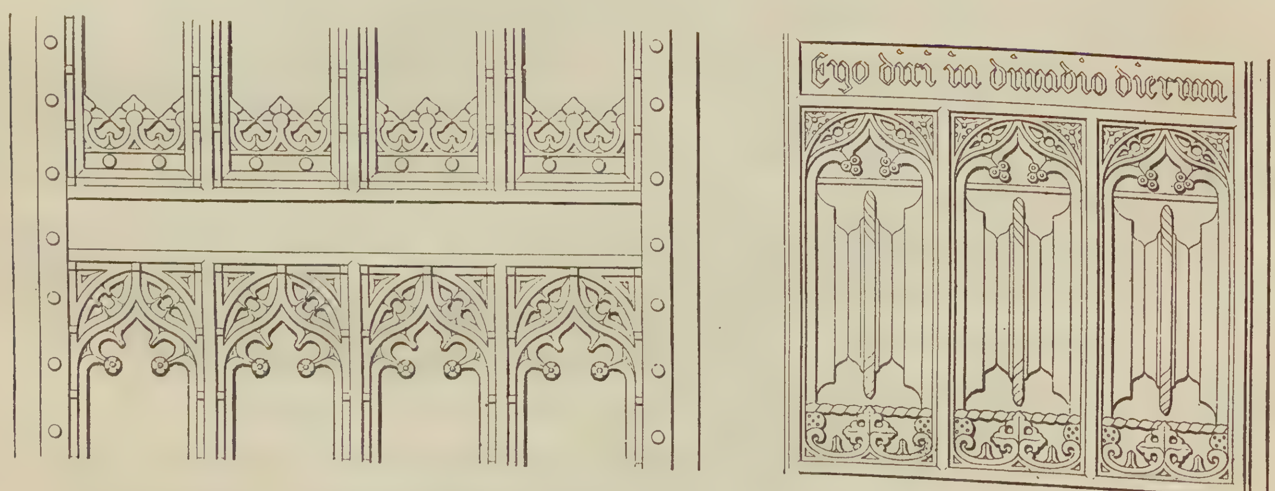




Détails de la cathédrale de Cologne. (D'après les *Monuments anciens et modernes*, de Gailhabaud.)

1846, et qui depuis figurent dans tous les traités d'architecture. Nous les rappelons en y renvoyant, parce que leur tracé est le véritable générateur des ornements qui s'y rattachent. L'étude des verrières de notre planche XLV le démontre amplement. Les formes curvilignes disposées par l'inflexible équerre sont la base de ces dessins du quatorzième siècle, n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15. Dans ces motifs, les quatre feuilles, les trèfles et les roses naissent de ces tracés, charpentés comme l'architecture elle-même; le second plan, formant un fond de plénitude où ces constructions impriment leur silhouette colorée, est emprunté aux combinaisons géométriques, aux entrelacs celtiques, à la flore indigène encore timide, à l'exclusion de toute réminiscence de l'antiquité.

Ce mode d'ornementation est tout à fait original, non seulement dans ses formes, mais dans ses principes. Nulle part les décorations de détail n'ont si directement découlé des lignes de l'architecture. La construction de l'orne-

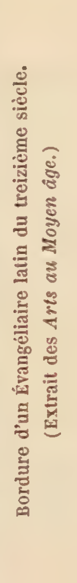


Portes sculptées de l'*abbaye de Saint-Alban*. (D'après Gailhabaud.)

ment n'est plus entre les mains occidentales une simple fiction, comme entre les mains arabes par exemple; elle prévoit la construction réelle, elle en trace tous les linéaments; tous les détails y découlent directement des principes des grandes lignes, en sorte que le trilobé d'une simple balustrade, du moindre panneau, peut donner l'âge et le genre d'un édifice tout entier.

Les détails d'ornement, qui varient depuis les modes les plus rudimentaires jusqu'aux plus luxuriants caprices du

style *fleuri* ou *flamboyant*, viennent prendre place dans cette construction sans la dénaturer et suivent la ligne architecturale.



Bordure d'un Évangéliaire latin du treizième siècle.
(Extrait des *Arts au Moyen âge*.)

A côté de cet art ornemental, à la fois si sévère dans sa logique et si capricieux dans ses menus détails, dont la peinture sur vitraux, les parements, émaux et carrelages, et la sculpture en relief sur pierre, sur bois ou en fer ont été pendant le moyen âge les principales et presque exclusives manifestations, un genre charmant, puisé dans l'observation et le sentiment de la réalité, dans l'imitation naïve de la nature, s'épanouissait dans ces nombreux manuscrits auxquels la curiosité moderne attache tant de prix et dont le rôle est si important dans l'histoire des arts nationaux.

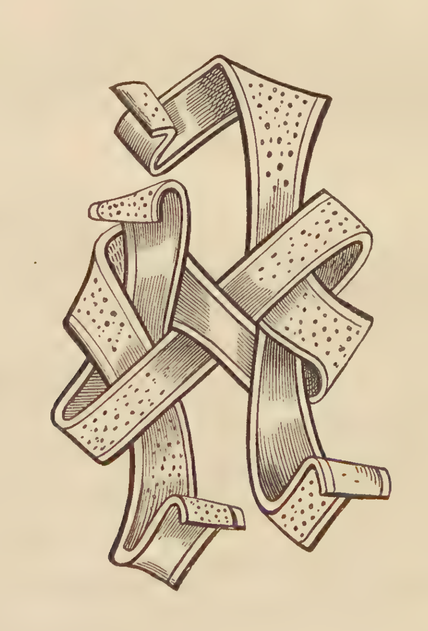
L'Italie, les Pays-Bas, la France, fournissent les spécimens les plus curieux de cet art nouveau, qui, en ouvrant à la peinture uu champ plus étendu et plus varié dans le domaine de l'ornement, préludait aux grandes éclosions du seizième siècle.

Après avoir été des vitraux sur parchemin ou, selon l'expression de Didron, des cartons à vitraux, les miniatures manuscrites écrivent un poème nouveau à côté du poème de pierre qu'élèvent les cathédrales. L'indépendance et la naïveté font le charme de ces débuts de l'ornementation pittoresque. Au quinzième siècle les principaux éléments proviennent de la flore, dans laquelle les espèces indigènes prennent une place plus large que celle qui leur avait été faite jusque-là.

Le lierre, la vigne vierge, la vigne, le quintefeuille, le nénuphar, le bouton d'or, le chêne, le fraisier, le roseau, la mauve frisée, le chou, le chardon, le houx, la chicorée, la marguerite, la rose, l'œillet, la pensée, émaillent les marges des manuscrits, (voir les planches XLVIII et LI).

« A côté des feuilles digitées, palmées ou ternées, les formes incisées, lobées, sinuées, pinnafides » (voir les Instructions du Comité des arts et monuments) s'enroulent et se mêlent à de simples branchages ou à des fruits tantôt faciles à reconnaître, tantôt difficiles à nommer. L'aile du papillon et des insectes vient parfois animer ce monde floral de ses reflets diaprés, et d'ingénieuses combinaisons de rubans (souvenirs du genre celtique) y déroulent souvent leurs larges plis où viennent s'écrire des inscriptions.

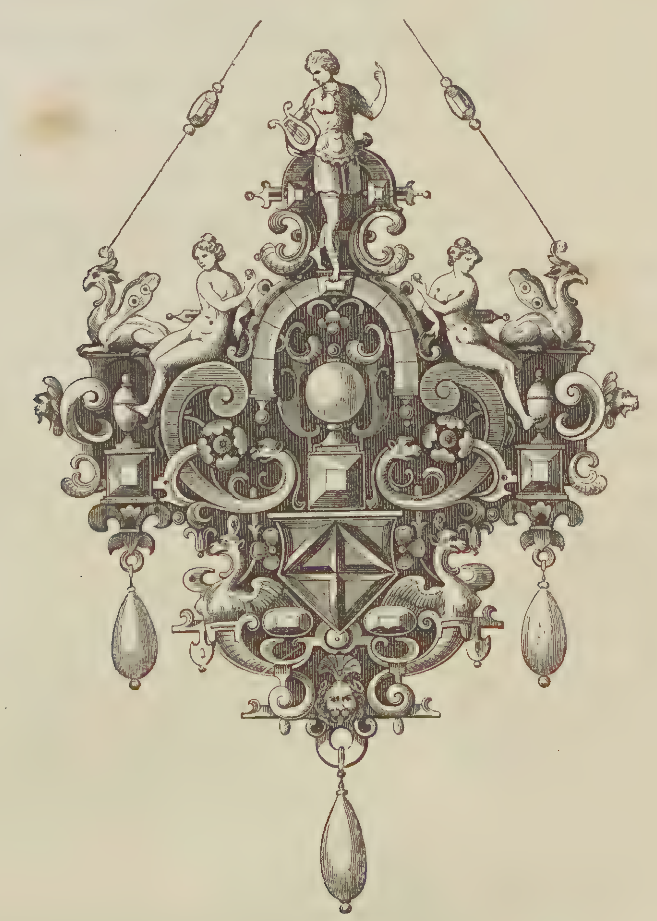
Un esprit charmant et inventif anime ce monde semi-fantastique, semi-réel, qui s'agite dans les rinceaux de ce décor, dont aux dernières époques le goût est la seule règle, comme on peut s'en rendre compte en voyant nos planches XLIX, L et LI, qui terminent cette série du moyen âge.



RENAISSANCE.

Pl. LII à LXXIII. L'Italie, même pendant le moyen âge, n'avait jamais complètement perdu les traces de la tradition antique dont la rapprochaient son origine même et son génie, bien qu'à certaines époques elle ne l'eût plus guère vue qu'à travers la traduction byzantine. Elle n'avait qu'à fouiller ses ruines pour remettre en lumière les chefs-d'œuvre de ses ancêtres. Aussi, lorsque l'enthousiasme littéraire porta avec tant d'élan tous les esprits vers l'étude de l'antiquité, devint-elle le foyer et le centre actif de ce grand mouvement artistique que l'on a appelé la Renaissance et qui devait, étendant son influence sur les autres nations, y changer la face de l'art.

Ce mouvement si complexe et si fécond, nous n'entreprendrons pas de le décrire : il appartient à l'histoire générale des beaux-arts, et il a été bien des fois raconté. Nous nous contenterons donc d'en observer l'influence à notre point de vue spécial et dans les limites de notre cadre.



Pendeloque d'après Benvenuto Cellini. (Cabinet des Antiques, Bibl. nation. de Paris.)
(Extrait des *Arts au Moyen âge.*)

Nous y trouverons, en ce qui touche l'ornement, avec certaines inventions de types nouveaux, l'empreinte d'un génie supérieur dans l'emploi et la coordination de ceux empruntés à l'antique, à l'Orient, aux arts nationaux de l'Occident européen.

L'immortelle phalange des grands artistes italiens du seizième siècle, en déterminant la direction définitive de notre goût occidental vers un idéal rajeuni, plus varié encore et plus vivant que celui de l'antique dont il émane, éleva les arts décoratifs à leur apogée, en y portant cette largeur d'idées et cette étendue de savoir en toutes choses que ces grands maîtres devaient à leur forte éducation artistique. Chacun d'eux, à la fois peintre, architecte, sculpteur, souvent ingénieur, mécanicien, graveur ou musicien, et toujours lettré, trouvait en lui-même toutes les ressources et tous les moyens d'exécution.

Entre de telles mains, l'ornement devait prendre un caractère nouveau et élargir son domaine. Il devait tendre à sortir de plus en plus des types et des formules plus ou moins uniformes imposés par la domination presque exclusive de l'architecture, ou transmis par la pratique traditionnelle des métiers, et conduire l'art décoratif dans les voies d'une liberté relative, déjà préparée par la fantaisie qui avait caractérisé la fin de l'époque ogivale, surtout en ce qui touche l'ornementation des manuscrits.

En même temps, la science du dessin, perfectionnée au contact des plus beaux modèles et dégagée des naïvetés et des inexpériences du moyen âge, favorisait, dans les compositions de cette époque, une plus large introduction de la figure humaine, qui y détermine, par sa présence, les proportions de rapport de son entourage.

L'ornement se trouva dès lors plus fréquemment mêlé et en même temps subordonné aux productions des arts plastiques poussés à leur plus haute perfection, et qui tous lui communiquèrent quelque chose de leurs progrès.

Ainsi, pendant leur *siècle d'or*, les Italiens ont fait de l'art du décorateur un art supérieur et encyclopédique.

Avant l'éclosion complète et le développement définitif du style de la Renaissance, un certain nombre d'orne-



Rinceau du quinzième siècle.

manistes italiens du quinzième siècle préludèrent à cette évolution par des compositions qui peuvent être considérées comme une transition entre la manière du moyen âge et celle qui caractérise le seizième siècle.

Dans ce genre, la planche LII est empruntée au maître Girolamo da Cremona. Son ornement, fortement conçu, est évidemment inspiré par les formes opulentes de la sculpture romaine. Une flore grasse, une coloration et un dessin empreints de quelque sauvagerie, en sont la marque particulière. Les combinaisons y dépassent le domaine ordinaire de l'ornementation des manuscrits du quinzième siècle. Les livres dont elles proviennent sont, à la vérité, d'un format qui les rapproche de la décoration à la fresque. Les Antiphonaires et les Graduels qui contiennent, les uns les antiennes, les autres les messes notées, sont des livres de chœur, et l'on en voit à la cathédrale de Sienne, à celle de Florence, à la chartreuse de Pavie, qui n'ont pas moins de 1m 25, de hauteur.

C'est également dans des manuscrits dus à Gherardo et Attavante, célèbres Florentins, qu'ont été puisés les principaux éléments de la planche LVII (nos 1 à 11). Le style en est moins rude que celui des peintures de la planche LII. L'ornementation y est partout d'une richesse et d'une élégance soutenues; elle consiste en rinceaux

finement déliés, contournés avec goût, empruntant en général les formes de l'acanthe et le plus souvent terminés par une éclosion en rosace rapprochée de la botanique familière. Des figures d'enfants et des perles ou camées rehaussent souvent ces décorations, dont les motifs 3, 4, 5 de la planche LV, attribués à Giulio Clovio, rappellent la manière.

C'est Raphaël qui nous fournit la plus haute expression de l'ornementation de la Renaissance. Bien d'autres l'avaient précédé; mais, selon l'expression de M. Dumesnil (*l'Art italien*), « il ordonne, harmonise, transfigure tout ce qu'on a su jusqu'à lui ».

C'est avec l'aide de Polydore de Caravage, très habile ornemaniste et faisant d'admirables grisailles, et de Jean d'Udine, qui excellait à peindre les fruits, les fleurs et les animaux, que Raphaël a couvert les murs du Vatican de la décoration dont les motifs de nos planches LIII et LIV, et les nos 12 et 13 de la planche LVII ont été tirés, ainsi que les ivoires gravés (nos 1, 2, 3, 4, 5 de la planche LVI) traités d'après les mêmes dessins. Cette ornementation était imitée de celle des anciens, dont le modèle venait d'être donné par la découverte des Thermes de Titus, que devait confirmer plus tard l'exhumation de Pompéi et d'Herculanum, pressentie en quelque sorte par le génie de Raphaël. La main du maître se fait largement sentir dans les panneaux des quatre Saisons et des trois Parques; le goût sobre et sûr *du divin jeune homme* se retrouve partout.

Une telle décoration donne une haute idée du domaine ornemental, et fait comprendre de quelles vastes études doit être pourvu celui qui ambitionne d'y atteindre un idéal aussi élevé.

A côté de cette belle restauration des modes antiques, pratiquée par Raphaël et son école, il s'est produit un fait distinct et fécond qu'il importe de signaler. Les artistes du seizième siècle, après avoir reconstitué l'ornement des anciens, éprouvèrent le besoin d'y joindre les ressources d'une plus grande variété dans les détails et de le pourvoir d'éléments nouveaux propres à de plus larges effets décoratifs. Le véritable couronnement de la renaissance italienne est, peut-être, dans l'invention de ce riche complément. Le *rinceau en volute*, substitué au rinceau de feuillage ou com-



Rinceau en volute. (Époque de François Ier.)

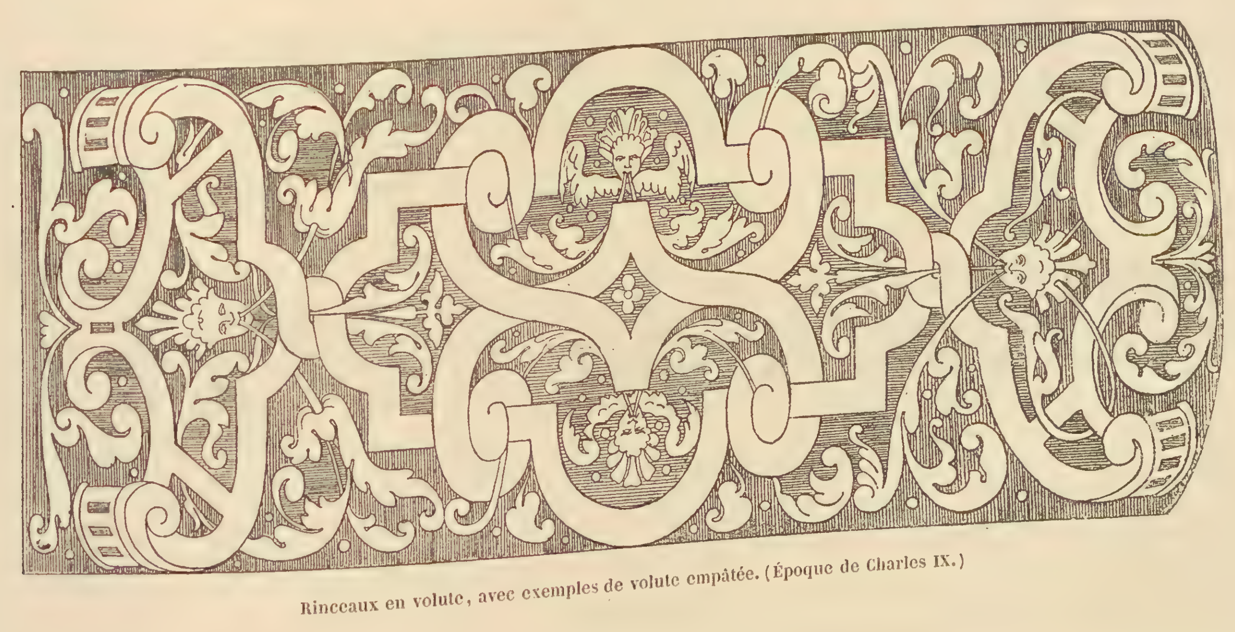
biné avec lui, fut la nouveauté de l'époque; les cartouches, dont on commençait à tirer des effets de centralisation beaucoup plus importants qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, s'approprièrent vite la rencontre de la *double volute em-*



Rinceau en volute. (Époque de Henri II.)

pâtée; et ce genre, enrichi ainsi d'un élément charmant, prit un développement tout à fait original, si logique d'ailleurs, qu'adopté par les plus grands maîtres de l'architecture, et passant depuis par toutes les modifications du goût, il n'a cessé de jouer son rôle dans la plupart des décorations d'ensemble modernes, en même temps que la mode s'en répandait jusque dans les parures de détail les plus exiguës.

L'histoire du *cartouche* est à faire. En groupant dans des planches spéciales ceux que nous avons pu recueillir selon les époques et selon les modifications successives qui se sont produites, sans compter le nombre considérable d'exemples complémentaires qui se trouvent dans les motifs d'ensemble, nous avons pensé rendre un service réel



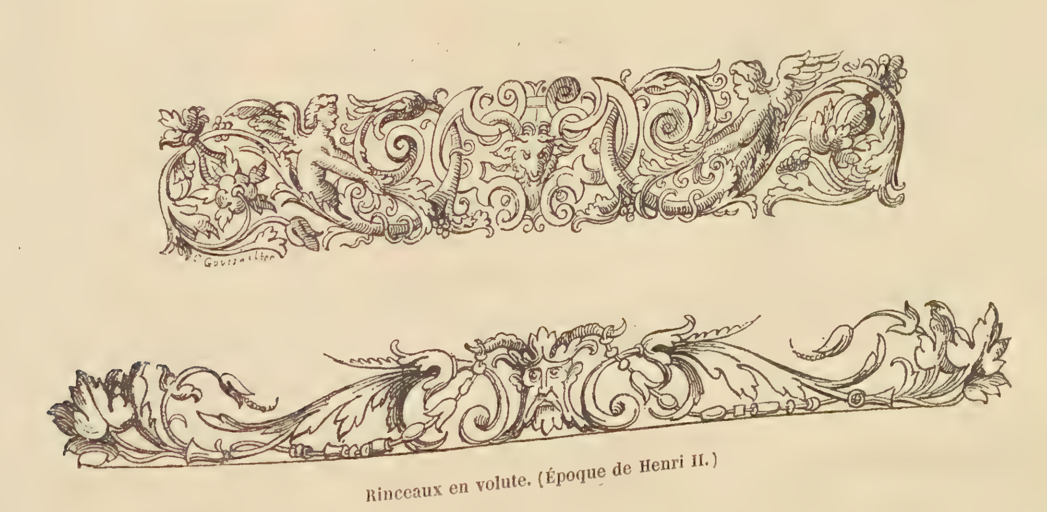
Rinceaux en volute, avec exemples de volute empâtée. (Époque de Charles IX.)

et poser les jalons d'une étude nécessaire à tous les ornemanistes. (Voir pour le seizième siècle les planches spéciales LVIII, LXXI, LXXII et les planches d'ensemble LIX, LX, LXI, LXIII, LXVII et LXIX qui en contiennent dans leurs motifs.)

Les premiers cartouches du seizième siècle appartiennent à ce qu'on pourrait appeler l'âge de bois; ils ont en effet l'apparence de bois menuisé; les enroulements naturels du fin copeau procuré par le rabot en sont peut-être la véritable origine.

Les cartouches de seconde manière de la fin du siècle sont les combinaisons plus étendues des mêmes moyens; l'enroulement et l'enchevêtrement de deux plans superposés, successivement apparents, en est la forme principale.

Quant aux rinceaux en volute, on en fit des éléments de construction ornementale, analogues dans leur but à



Rinceaux en volute. (Époque de Henri II.)

ceux dont les Arabes avaient senti la nécessité, mais dotés, comme les tiges des plantes avec lesquelles on les combinait, de la courbe et de la grâce du rinceau classique.

Dans ce style, la nudité du contour des rinceaux de construction se mêle agréablement à la végétation dentelée des rinceaux de la famille de l'acanthe, que la Renaissance a remis en honneur. Dans ce mélange, les largeurs se rachètent par la légèreté des profils de la feuillure et aussi par les ajourés qui facilitent les enjambements. L'emploi des plates-bandes de ces rinceaux en volute, d'ailleurs variables dans les longueurs de leur parcours, rend plus vraisemblable la présence des figures de toutes sortes qui s'y reposent ou s'y agitent en les traversant. Des mascarons,

des rubans, des fleurs ou des fruits en corrigent la sévérité, en fournissant des points de repos dans la répartition générale. Soit seuls, soit combinés, ces éléments de construction ornementale, répondant sous tant de rapports aux



Rinceaux en volute. (Époque de Henri II.)

traditions anciennes de la logique occidentale que nous avons constatées, ont été peut-être les principaux agents des manifestations les plus estimables de l'art moderne européen.

Avec eux, le large et éternel pied d'acanthe des Romains, ou le vase d'ornement d'où se répandaient ou montaient les rinceaux à double évolution de la frise et des panneaux, ne règnent plus exclusivement. Tout un monde de cartouches francs, ou plus ou moins simulés, demeure la base des développements nouveaux, et l'usage de la gravure, maniée par des artistes du plus grand mérite, coïncidant avec la nouveauté de ces modes, en a si vite fait apprécier les ressources et propagé les exemples, que partout, des Pays-Bas comme de l'Allemangne, de la France comme de l'Italie, de l'Angleterre comme de l'Espagne, surgissent des conceptions analogues, dont l'originalité locale agrandit chaque jour le domaine.



Cartouche à volutes empâtées, 1556. (Marque d'imprimeur.)
Extrait des *Arts au Moyen âge* de P. Lacroix.

Plus on avance dans le seizième siècle, plus l'élément antique, dont la restauration avait été l'effort primitif des artistes de la Renaissance, mais qui s'affaiblit par la dispersion de l'École romaine après la mort de Raphaël, se trouve mélangé avec d'autres éléments puisés à des sources différentes et combinés par le génie moderne, conformément à ses propres instincts. Déjà le nom d'*arabesques* donné aux entourages décoratifs des peintures des Loges au Vatican avait attesté une certaine préoccupation des modes orientaux que l'activité commerciale des républiques italiennes fournissait les moyens de connaître et d'appliquer. Les profils arabes ont certainement exercé une influence sur le dessin des nouveaux rinceaux, et la pureté avec laquelle, pendant le seizième siècle, les Vénitiens se servaient du mode persan (voir planche LXVIII), ne laisse aucun doute sur leur connaissance parfaite du style oriental et l'appropriation qu'ils savaient en faire.

Nous avons déjà rappelé plus haut que le mouvement artistique de la Renaissance ne se renferma pas dans les frontières du pays qui l'avait vu naître. D'Italie il se propagea rapidement chez les autres nations, et tous les arts de source indigène, d'une nature locale et originale, durent plus ou moins se modifier devant cette invasion de l'art italien dont les effets ont été longs et durables.

Dans le Nord, après la mort du robuste Albert Dürer, le style dont il fut le plus remarquable représentant ne se perpétue pas au delà de ses élèves immédiats, et les Pays-Bas, qui avaient été, pendant le quinzième siècle, un foyer artistique émule de celui de l'Italie, perdent en partie, pendant le seizième, l'originalité puissante qui les distinguait.

En France, l'influence italienne n'eut pas une moins grande portée, et nos artistes français furent entraînés comme les autres dans ce courant irrésistible.


Motif tiré de la Chartreuse de Pavie, d'après Gailhabaud (Renaissance italienne.)

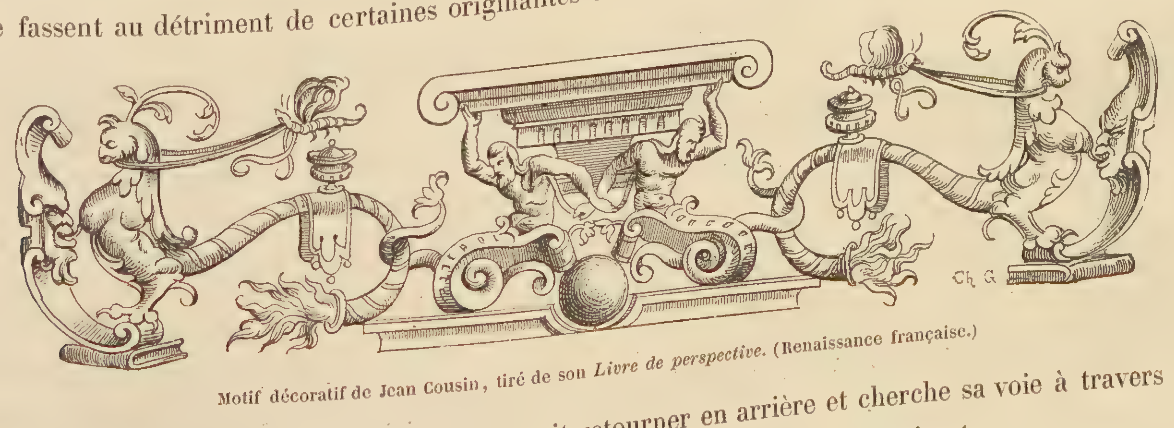
Les résultats de cette révolution, qui a incontestablement élevé le niveau de l'art, ont été jugés diversement. Si l'on se rappelle, d'une part, que notre nation était déjà en possession, surtout dans l'ordre d'idées décoratif, d'un art naïf et original qui tendait à se développer par lui-même, et d'autre part, qu'à l'époque où le trop-plein des artistes de l'Italie se répandit en Europe, et particulièrement en France, où les rois fascinés les convièrent, ils apportaient un goût facile et des pratiques déjà éloignées des belles époques de la Renaissance raphaélesque, ne représentant déjà plus, malgré leur mérite personnel, qu'une sorte de décadence, on


Motif décoratif attribué à Jean Cousin. (Renaissance française.) Communiqué par M. A.-F. Didot.

comprendra que la critique moderne, plus juste que ses devancières pour les époques antérieures au siècle de Léon X, aujourd'hui mieux étudiées et mieux comprises, ait exprimé quelque regret de cette sorte de confiscation du génie national arrêté dans son essor naturel. Mais cela n'était-il pas inévitable? L'art de nos ancêtres pouvait-il subsister sans modifications en face d'un tel voisinage et ne pas chercher à profiter des progrès faits dans la science du dessin et la recherche d'un idéal supérieur? La naïveté et le naturel qui en font l'attrait particulier, mais qui étaient dus en partie à des inexpériences réelles, n'auraient-ils pas perdu


Motif tiré de la Chartreuse de Pavie, d'après Gailhabaud. (Renaissance italienne.)

de leur charme à devenir moins inconscients et plus volontaires? Il est peu de progrès en art, si réels qu'il soient, qui ne se fassent au détriment de certaines originalités et de certaines vigueurs natives que l'on ne voit pas s'a-



Motif décoratif de Jean Cousin, tiré de son *Livre de perspective*. (Renaissance française.)

moindrir sans regret; mais l'esprit humain ne saurait retourner en arrière et cherche sa voie à travers des transformations qui ont plus ou moins leur raison d'être au moment où elles se produisent

Parmi les nombreux motifs d'origine française que nous avons reproduits dans cette partie de notre recueil, les uns sont contemporains du meilleur temps de la Renaissance italienne, sinon antérieurs (voir nos planches LVIII, LXIV et LXV); d'autres, d'une époque plus rapprochée, portent l'empreinte plus visible du style italien et de l'appropriation que s'en étaient faite nos artistes français, et, à leur tête, les Jean Goujon, les Jean Cousin et les du Cerceau. (Voir notamment les exemples des planches LX, LXVI LXVII, LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII.) Deux d'entre elles (planches LXXI et LXXII) sont exclusivement consacrées à ce genre des *cartouches* dont nous avons essayé de retracer l'origine, genre qui convenait par excellence au génie clair et logique de notre nation.



Rinceau en volute. (Époque Henri III.)

XVIIE ET XVIIIE SIÈCLES.

Pl. LXXIV à C. C'est de l'influence de l'esprit français que ces deux siècles ont reçu le plus d'éclat. Quatre phases distinctes s'y sont succédé.

La première, caractérisée par la fusion des modes flamand et italien, embrasse les règnes de Henri IV et de Louis XIII; la seconde termine le dix-septième siècle, au milieu des plus grandes splendeurs du règne de Louis XIV; la troisième comprend la fin de ce dernier règne et celui de Louis XV, pendant lequel l'ornementation arrive, à force de recherche, à un maniérisme excessif, jusqu'à ce réveil du goût pour l'antiquité, produit par la découverte des bronzes et des peintures décoratives de Pompéi et d'Herculanum, et cause principale de la formation du style Louis XVI, qui constitue la dernière période.

Si c'est pendant ces deux siècles que les écoles françaises brillèrent de leur plus vif éclat, après avoir profité de la Renaissance italienne et se l'être appropriée, c'est beaucoup plus haut qu'il faut faire remonter l'influence de nos artistes, écrite dans plus d'un monument durable et unanimement reconnue par la critique moderne.

Dès le moyen âge, en effet, la France, par sa situation géographique, qui explique la rencontre des courants d'idées venus du Nord et du Midi, par la puissance d'assimilation qui caractérise son génie modéré et observateur, était devenue le centre d'une production que recommandaient les qualités maîtresses de l'art français, la sobriété, la mesure, la vérité du dessin, la clarté des conceptions.

Qu'on nous permette, à ce sujet, un rapide coup d'œil rétrospectif sur ces prémices de notre art national que la nécessité de ne pas interrompre l'histoire du mouvement italien et de son influence nous a contraint de trop abréger.

Pendant la période ogivale, dont la priorité appartient à la France, qui en possède les plus anciens et les plus nombreux monuments, notre pays était, à partir du treizième siècle, hautement renommé pour ses statues et ses vitraux; ses artistes, se répandant en Europe, portèrent leur style en Allemagne et en Angleterre, où il fut principalement goûté (1).

(1) L'Allemagne, tout en mettant son empreinte puissante aux productions de l'art ogival, s'est moins éloignée du type français que ne le fit l'Angleterre. Celle-ci, après avoir eu longtemps des initiateurs français et même allemands, a marqué d'un coin particulier l'ogive surbaissée du style Tudor. D'une richesse de décor toute vénitienne, ce style n'a de pareil nulle part. Il est empreint d'un caractère tout national dont les Anglais sont fiers à bon droit.

Après avoir donné au monde le spectacle d'une architecture « grande, audacieuse, profondément calculée », selo l'expression d'Émeric David, architecture que rien n'avait égalée depuis les plus beaux temps de la Grèce, les treizième, quatorzième et quinzième siècles enfantèrent tout un monde de *peintres, sculpteurs, doreurs et vitriers*, ayant des écoles dans chaque ville de province et pratiquant les arts par toute la France, avec des variétés locales ; merveilleuse préparation à la reprise de la tradition antique que vinrent y professer les Italiens.

Il est aujourd'hui reconnu que dans tous ces milieux actifs connus sous les noms d'écoles parisienne, picarde, lorraine, tourangelle, normande, bretonne, bourguignonne, gasconne et méridionale, où vivaient de robustes artistes, l'art italien fut vite compris, appliqué et bientôt absorbé et transformé par l'esprit français avec un bonheur que les écoles de Bruges et de Cologne, émules souvent heureuses des nôtres pendant la période ogivale, ne devaient point égaler.

Alors qu'en Italie le magnifique épanouissement de la première période du seizième siècle s'était déjà amoindri dans d'excessives facilités, avant la fin même du siècle, la France, initiée à des élégances nouvelles qu'elle s'était entièrement appropriées en les traitant avec ses qualités natives, reconquérait la place que son génie éprouvé lui avait value antérieurement. Jean Goujon, sous l'*élongation* de ses belles figures de nymphes, se rapprochait des Grecs plus qu'aucun de ses contemporains, et Jean Cousin, habile dans tous les arts, ornait de ses innombrables compositions le verre et la toile, le vélin des manuscrits comme les pages de la typographie, l'orfèvrerie ainsi que la faïence, avec une science et une sûreté de goût qui l'ont fait regarder comme le véritable chef de l'École française.

Les vieilles écoles du Nord, transformées, nous entendons par là celles des Flandres, des Provinces Rhénanes et



Détails de l'église Saint-Étienne du Mont (à Paris).
(XVII[e] siècle.)
(Extrait des *Monuments anciens et modernes* de Gailhabaud.)

de la France en tête, maintiennent alors plus haut que l'Italie elle-même ce que Frà Giocondo, Léonard de Vinci, le Rosso, Primatice, André del Sarte, Benvenuto Cellini, Serlio, Paul Ponce Trebati leur avaient apporté.

Ces écoles, si riches déjà d'architectes tels que Jean Bullant, Philibert Delorme, Pierre Lescot, et plus tard du Cerceau, que ses ornements si fortement conçus rattachent complètement à notre sujet, marquent de leur génie propre les chefs-d'œuvre gravés de ceux qu'on appelle les *petits maîtres*, les Étienne Delaune, les Théodore de Bry, les Virgile Solis, les Aldegraver, les Woeiriot, etc., dont la succession est représentée au dix-septième siècle par Jacques Mestre, Ét. de la Belle, Michel Blondus, H. Janssen, etc., etc.

Comme productions de la gravure, leurs ouvrages sont hors de notre cadre ; mais ces décorations *orfévrées* qui, pour la plupart, n'ont pu échapper à la destruction, sont des marques d'un génie trop particulier pour qu'on ne les signale point. Historiquement, les productions de ces artistes graveurs, de ces orfèvres, comme celles des céramistes,

des serruriers, des menuisiers (les uns en plein seizième siècle, les autres vers la fin et le commencement du dix-septième), démontrent que le niveau de l'ornementation s'était maintenu dans le Nord à une hauteur qu'il n'a-



Pendeloque de Gilles l'Égaré. (XVIII[e] siècle.)



Motif d'après Janssen.



Cassolette en or ciselé. (Travail français du XVII[e] siècle.)
(Extrait des *Arts au Moyen âge.*)

vait plus en Italie, livrée dès alors à un maniérisme que d'inférieurs imitateurs du style sublime mais tourmenté de Michel-Ange avaient mis en succès, et dont le spectacle affligea, dit-on, la fin de ce grand homme. Elle préludait ainsi aux décorations contournées dont les principes commodes et relâchés devaient un siècle plus tard provoquer en France ce qui s'appelle le style Louis XV.

Toutefois les souvenirs glorieux de son *siècle d'or* lui donnaient encore un prestige et lui faisaient attribuer une supériorité qui n'étaient plus aussi justifiés que par le passé.

On le vit bien lorsque plus tard, sous Louis XIV, Bernin, qui jouissait alors d'une réputation européenne, vint en France où il était appelé par le Roi pour finir le Louvre. Arrivé avec un grand fracas, on ne tarda pas à le congédier comblé de dons et de caresses; mais on s'était désillusionné après l'avoir vu à l'œuvre et aux prises avec le génie, pompeux aussi, mais solide, de nos artistes français.

Vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, le caractère indépendant, que des artistes pleins de sève et d'originalité avaient su conserver dans l'application des principes remis en honneur par la Renaissance, alla s'amoindrissant pour faire place à une imitation suivie de plus près, mais plus timide, des modèles directs de l'antiquité qui commençaient à abonder et provoquaient l'admiration générale.

Il suivit de là, les malheurs du temps aidant, une stérilité relative, car, selon l'expression d'un critique moderne (Guilmard, *Histoire de l'ornement*), « l'antiquité était mal étudiée à cette époque; on avait plutôt la volonté de l'imiter qu'on n'en avait le pouvoir, et l'on était loin d'en comprendre la véritable puissance et l'exquise pureté ».

Ajoutons qu'après les écarts des artistes italiens employés sous les derniers Valois ce fut, dans une certaine mesure, une heureuse réaction que celle qui consistait à remonter à la source commune. Sous ces tentatives, d'une élégance si guindée au début, mais non dépourvues de finesse, on sent l'amour sincère de l'antique et la contemporanéité du génie élevé et si français de Nicolas Poussin. Les nos 2, 3, 4, 5, 6, 7 de la planche LXXIV; le plafond du Louvre et le fragment d'un panneau de Fontainebleau (planche LXXVI) sont des produits de ce retour aux principes de l'antiquité romaine : car il ne s'agissait guère alors que de celle-là.

Dans les décorations en arabesques de la chambre de Marie de Médicis au Luxembourg, planche LXXVI, on retrouve au contraire la liberté du style de la Renaissance : c'est un dernier reflet de l'influence italienne du favori Concini.

Conjointement avec ce retour plus ou moins franc vers les modes antiques, il se produisait, dans le détail des arts décoratifs, un mouvement qui fut favorisé d'abord par les victoires et le règne de Henri IV et eut aussi une part importante dans la formation du style qui prédomina pendant le règne de Louis XIII et la première partie de celui de Louis XIV. La vogue se tourna vers les productions flamandes. Les variations qu'elles subirent peuvent être suivies avec fruit dans les recueils d'ornements gravés de 1607 à 1624, et le caractère particulier peut s'en reconnaître dans la série de nos planches.

Tout en conservant un reflet de la Renaissance italienne, les nouveaux rinceaux des ornements manuscrit et émaillés (voir planche LXXVI), les cartouches, trumeaux et écussons (planche LXXVII) complètent, avec la planche LXXV, un spécimen assez varié de ce nouveau style qui ne devait pas tarder à tomber dans des lourdeurs un peu excessives.

Ce style de la première partie du dix-septième siècle trouve son expression la plus complète et la plus heureuse dans le compromis des nos 1 et 4 de notre planche LXXVII. Nous n'insisterons pas sur la bizarrerie des formes des cartouches qui composent le surplus de cette dernière planche.

Pendentif tiré des fresques d'Annibal Carrache au palais Farnèse.

Les produits chinois, dont la Hollande, à cette époque, était le principal entrepôt, ont dû beaucoup contribuer à faire naître, ou du moins à entretenir le goût des figurations de ce genre dont le principal mérite est dans leur élasticité, car elles se plient à tous les besoins et se prêtent à toutes les combinaisons. Les Italiens, tout en les pratiquant, n'ont pas osé les pousser aussi loin.

Le succès de ces inventions est principalement dû aux maîtres menuisiers qui, comme Vrièse et Christophe Feinlin, Flamands, ou Frédéric Untentsh, de Francfort, exécutèrent ou gravèrent tant de meubles d'une lourde opulence, encore recopiés de nos jours.

La menuiserie, si développée pour la fabrication de ces *cabinets* magnifiques ou *armoires*, à la mode pendant la

Renaissance, et dont les exemples parvenus jusqu'à nos jours démontrent que les Allemands, les Français et les Italiens s'y montrèrent également habiles et ingénieux, nous semble avoir été le principal terrain de la transformation et de la fusion des genres que nous venons de reconnaître.

Ni l'orfèvrerie ni la peinture n'avaient besoin, en effet, des ampleurs parfois exagérées auxquelles recoururent les *ouvriers en bois,* qui d'ailleurs à cette époque étaient des gens de forte éducation.

Lorsque après l'appel de Richelieu et la *déconvenue du fameux et unique Monsieur le Poussin, l'honneur des François en sa profession et le Raphaël de nostre siècle,* dit un contemporain (voir N. Destailleurs, *Notices sur quelques artistes français*), il fut donné à Jean Lepautre d'être appelé à diriger en quelque sorte le goût de son époque, on le vit sortir d'un atelier de menuisier, où il avait été mis de bonne heure en apprentissage. Il est vrai que ce



Frise d'après Lepautre.

n'était rien moins que l'atelier d'Adam Philippon, s'intitulant lui-même : *menuisier et ingénieur ordinaire du Roy* (il s'agit de Louis XIII et de la fin du règne), lequel avait été envoyé par toute l'Italie pour y rechercher « les hommes les plus célèbres aux arts de la peinture, sculpture, et autres professions nécessaires aux décorations des



Motifs de cartouches d'après Lepautre.

palais royaux, et avait ainsi fait passer en France nombre d'ouvriers et grand nombre des plus beaux bas-reliefs et figures antiques ». On peut s'expliquer maintenant l'importance du rôle de pareils menuisiers et l'étendue du savoir caché sous un titre aussi modeste.

C'est de ce voyage en Italie, où Philippon dut emmener son élève, que Lepautre revint formé et en état de produire ces compositions si nombreuses, si variées, si riches, aux détails si opulents, qui représentent l'époque la plus brillante du style Louis XIV.

Les leçons qu'il avait rapportées d'au delà des monts n'étaient plus celles de la pure et élégante école de Raphaël. Il y avait déjà longtemps que Jules Romain à Mantoue, les autres élèves de Raphaël dans le reste de l'Italie, avaient épuisé, en quelque sorte, ce genre d'arabesques, que des tendances de plus en plus marquées au pittoresque avaient altérées rapidement.

Lorsque Lepautre fut en Italie, lorsqu'en vinrent les nombreux ouvriers qu'on y était allé chercher, le Bernin régnait à Rome; mais, ce qui valait mieux, on était au lendemain du grand éclat que l'école des Carrache, fondée à Bologne à la fin du seizième siècle, avait rendu aux arts italiens. Alors que toutes les autres étaient en décadence, cette école bolonaise avait repris l'ensemble des meilleures traditions décoratives (voir p. 49), et c'est d'elle, principalement, que le fastueux et fécond Lepautre devait recevoir des inspirations.

Rien ne correspondait mieux, en effet, à sa nature que le style grandiose et plein de verve, parfois entaché d'un peu d'enflure et d'excès, des décorateurs italiens de cette École.

La nature des ornements décoratifs de l'école de Lepautre ne nous a pas permis de les faire entrer dans les sujets que nous avons traités en couleur. Conçus pour une optique large, d'un rendu pittoresque qui tourne au trompe-



Frise d'après Lepautre.

l'œil, ils sont trop éloignés de ce qui peut convenir à nos industries modernes pour qu'il en soit fait une application usuelle, en dehors de l'architecture à laquelle ils étaient destinés.

Malgré l'admiration passionnée qu'on avait alors pour l'antiquité, on n'y pouvait toucher sans l'altérer, sans la surcharger, car on la trouvait trop grave et trop nue. On lui voulait plus d'opulence, et, pour la perfectionner, on changeait tout le rapport des proportions des choses entre elles, avec une exagération, une *furia*, dont les frises ci-dessus peuvent donner une idée.

Le désir de faire grand fut la pierre d'achoppement de cette époque. Son meilleur résultat fut d'obtenir une unité réellement puissante, due principalement aux grands ordonnateurs : l'architecte Mansard, le peintre Lebrun, lequel avait, en effet, les titres nécessaires pour régir les arts décoratifs dans toute leur variété. Artiste d'ensemble, à la manière des grands Italiens, mais despote absolu, il présidait à toutes les confections : « sculptures, ornements intérieurs des appartements, tapisseries, pièces d'orfèvrerie et de serrurerie, ouvrages de mosaïque, tables, vases, lustres, candélabres, tout lui passait par les mains, et rien ne paraissait à la cour qui ne fût inventé par lui et exécuté sous sa direction ». (Louis et René Ménard, *Tableau historique des beaux-arts.*)

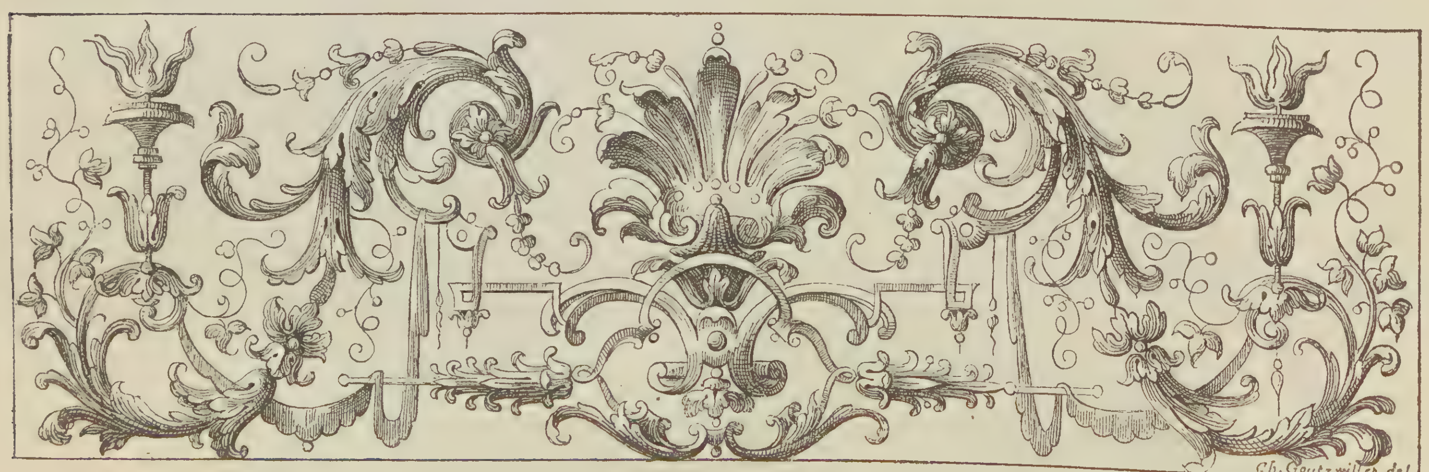
Style Louis XIV. — L'incroyable quantité des constructions publiques et particulières, élevées en quelque sorte spontanément, a donné à la France de Louis XIV une physionomie générale tout autre que celle des temps précédents. Du nord au midi, de l'est à l'ouest, on retrouve partout ce type si connu d'une architecture, non sans grandeur, mais qui, sacrifiant tout à la magnificence de l'aspect, est souvent en désaccord avec l'objet proposé. La né-

cessité de décorer avec promptitude et simultanément des constructions élevées sur un si grand nombre de points, en faisant évertuer tout le monde industriel et en formant une quantité incalculable des mains ouvrières, devait fatalement occasionner de grands relâchements dans le choix et l'exécution des détails de toutes sortes.

L'originalité particulière de chacune des écoles de province disparut dans ce mouvement général, où l'initiative individuelle ne trouva plus à s'exercer que sur des types promulgués par les académies centrales. Malheureusement les formes employées, d'un choix et d'un dessin trop faciles, parfois molles, bizarres, contournées, alourdies, déparent souvent cette ornementation, dont les détails trop nombreux fatiguent le regard, mais qui se soutient par une verve sans égale.

Ce qui distingua la France dans l'emploi de ces modes excessifs, à une époque où les Italiens faisaient pire et





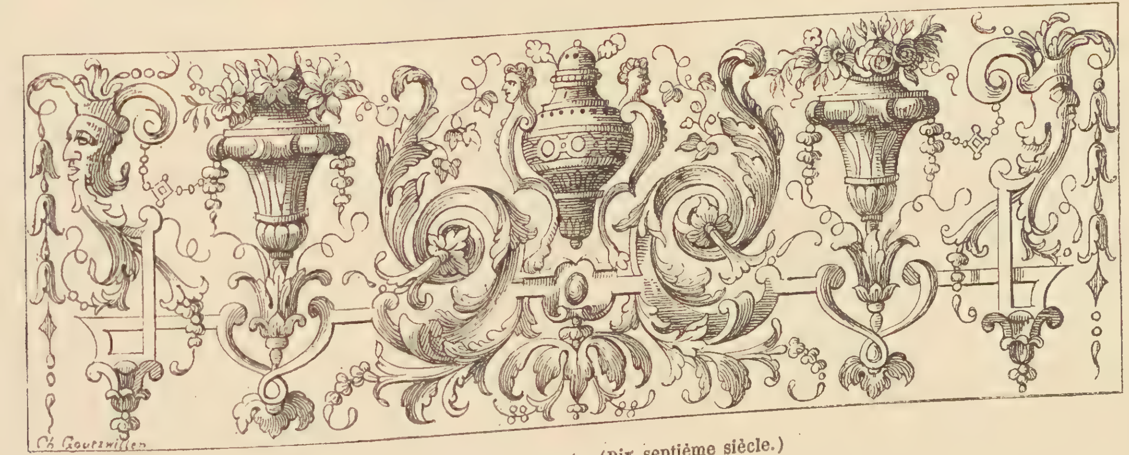
Ornementation courante. (Dix-septième siècle.)

où le reste de l'Europe s'appliquait à les suivre, tint aux vieilles habitudes natives de correction et de mesure qui caractérisent la nation. Le niveau de l'enseignement y était maintenu par les grandes institutions dont Richelieu avait eu l'initiative, qu'avait encouragées Mazarin et que soutenait Colbert. La direction des artistes du Louvre qui, dans tous les métiers, produisait des œuvres d'une exécution supérieure, la force d'éducation de chaque patron dans sa maîtrise, tout contribuait à donner à l'ensemble une valeur exceptionnelle, malgré une certaine défectuosité des principes.

Le défaut que nous avons indiqué pour l'architecture se retrouvait partout; on manquait généralement du sentiment qui doit inspirer l'appropriation de l'art décoratif selon le but particulier de chaque objet. Il n'y avait plus qu'un caractère unique d'ornementation pour tous les ouvrages fabriqués, sans préoccupation suffisante du caractère spécial que des destinations différentes commandent.

Toutefois, il faut le reconnaître, les connaissances acquises étaient grandes, et, tout en les dénaturant parfois, on savait les mettre à profit. Les procédés orientaux, entre autres, ne furent pas sans influence sur l'ornementation dont il s'agit. On sut les manier judicieusement sous les formes à la mode; c'est à la vue des faïences orientales qu'il faut attribuer le dessin géométral, conventionnel, à coloration libre, des décors en lambrequins, à légers rinceaux

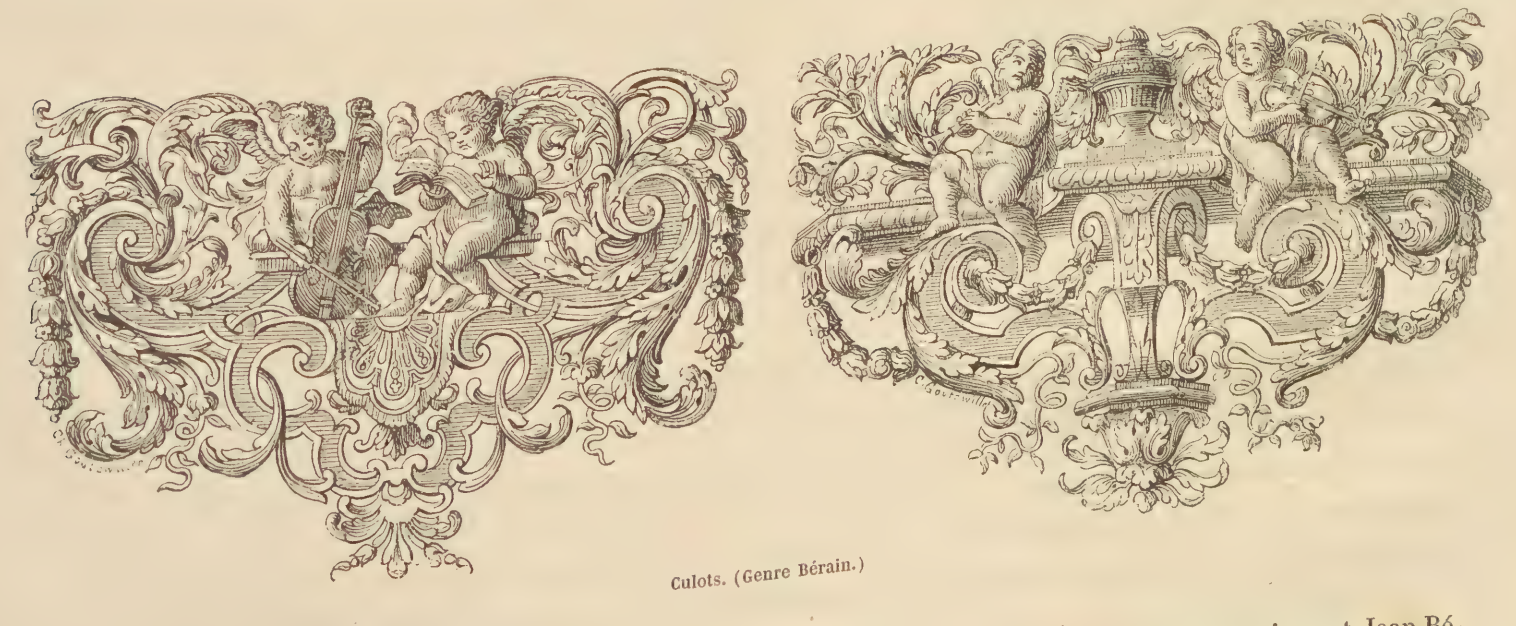
ou à surface pleine, qui font le fond des faïences planche LXXXII. Les tapisseries de la planche LXXXIII sont aussi conçues d'après les mêmes principes, et à propos de ces tapisseries, où d'éclatantes couleurs combinées avec un goût douteux jettent tant de désarroi, nous devons faire observer que les n[os] 1 et 2 contiennent, sous le rapport du dessin, un exemple remarquablement riche en enseignements. C'est un ensemble presque complet des éléments dont les combinaisons variaient à l'infini sans changer de nature; les croisements empâtés de rosaces, les baldaquins, les



Ornementation courante. (Dix-septième siècle.)

cartouches, les vases et les bouquets, les rinceaux de construction d'où jaillit l'acanthe qui les recouvre ou s'en détache, les agrafes à cheval sur les rinceaux qui s'avoisinent, enfin les courbes de rinceaux distincts aboutissant à une terminaison commune d'où résulte une figure incidente, se trouvent représentés dans ce décor d'un agencement tout à fait caractéristique.

Les appliques du genre Boulle, planche LXXXIV, sont également exécutées d'après les saines données du dessin des surfaces orientales. Quant aux motifs de la planche LXXXV, ils en émanent directement. Les rinceaux à fines volutes du n° 4, planche LXXXI, et les cuirs de la planche LXXXVI appartiennent à cette série. Les palmettes divisées et si ornées que l'on rencontre plusieurs fois dans cette dernière planche suffiraient à elles seules, si on les rapproche des originaux grecs, pour donner une idée exacte du procédé d'enrichissement employé à cette époque. Ces palmettes, jointes aux éléments énumérés plus haut, donnent tout le programme de l'ornement courant du style Louis XIV, dans ses applications communes.



Culots. (Genre Bérain.)

Les représentants les plus brillants, ou du moins les plus connus, de cette phase de l'art français sont Jean Bérain et Daniel Marot.

Le premier fut fort à la mode, et si l'on peut faire de justes réserves sur le goût qu'il a mis dans des compositions

où les grotesques abondent, elles témoignent de beaucoup d'imagination. Quant aux décorations du salon d'Apollon, planche LXXIX, où il s'est inspiré des combinaisons pyramidées de Raphaël, en recourant à toutes les ressources de l'érudition, on ne peut méconnaître qu'il n'y ait là toutes les souplesses d'un talent réel, et qu'elles ne soient des œuvres d'un haut mérite.

Daniel Marot, qu'un dessin plus élégant et une imagination non moins abondante appelaient aux premiers emplois dans son pays, ne fut point, comme Bérain, dessinateur ordinaire du roi de France. Forcé de s'expatrier à la suite de la révocation de l'édit de Nantes, cet artiste protestant vint en Hollande, puis en Angleterre, où, ayant suivi le prince d'Orange, il devint architecte de Guillaume III, roi de la Grande-Bretagne. Le recueil des deux cent soixante planches qu'il a publiées en 1712 est un témoignage de son talent et de sa fécondité vraiment remarquables. Son omnipotence s'étendait à tout : lits, chaises, fauteuils, tables, miroirs, torchères, grandes horloges, dessins pour tapisseries et housses de cheval, patrons pour étoffes, enfin « les mille objets de l'existence, dit M. Destailleurs, depuis la bouilloire jusqu'à l'aiguille de montre », sans compter que, comme Bérain en France, il était ordonnateur de fêtes et organisateur de grandes pompes funèbres qu'il a également gravées.



Cartouche emblématique. (Dix-septième siècle.)

Les productions de Robert de Cotte, de Gillot, etc., représentent les dernières formules du style Louis XIV. Dans les tapisseries des planches LXXXVII et LXXXVIII, des élégances nouvelles se font pressentir. Dans la bordure nos 1, 2, 3 de la planche LXXXIX, une exécution plus soignée, des détails mieux isolés, un emploi plus sobre des éléments fonciers, marquent une épuration du goût que déparent un peu les grotesques cartouches à figures barbaresques servant de point de repos.

Sous des formes également transitoires, ce style se retrouve encore dans le riche décor à fond d'or de la planche XCI, ainsi que dans les fines peintures en demi-camaïeu du plafond si sagement ordonné de la planche XC.

A mesure qu'on avance, on peut remarquer les tendances de plus en plus prononcées vers la clarté de coloration des fonds de décors, qui va devenir un fait ordinaire.

Style Louis XV. — L'évolution nouvelle que subit l'ornement, vers la vingtième année du dix-huitième siècle,

et qui a constitué ce qu'on appelle le *style Louis XV*, a eu pour principaux initiateurs les architectes Gilles-Marie Oppenord et Juste-Aurèle Meissonnier, et l'on en trouve l'expression la plus complète dans les œuvres de Babel et de Baléchou.

L'origine de cette transformation se trouve, d'une part, dans ses surcharges d'enrichissement dont on était déjà épris sous Louis XIV, et, d'autre part, dans l'exemple et le succès des conceptions de Francesco Borromini, architecte et sculpteur, qui travailla à la cathédrale de Saint-Pierre sous la direction de Bernin, et mourut en 1667, après avoir excité une vive admiration par ses lignes rompues, exécutées avec une puissance d'invention et une facilité des plus remarquables.

Si, malgré l'éclat d'un tel précédent et la notoriété d'une origine en si grande partie italienne, c'est à la France qu'est revenu l'honneur de donner à ce nouveau style le nom d'un de ses rois, nom partout adopté, même en Italie, c'est qu'en s'assimilant des procédés qui tendaient au renversement de tous les principes d'ordre consacrés jusqu'alors, l'école française sut donner à la liberté des formes dont elle s'éprenait un cachet de légèreté, de grâce et d'esprit qui manque parfois aux productions italiennes et allemandes de la même époque.

Ce ne fut pas sans difficulté que les principes nouveaux, ou plutôt le renversement de tous les principes consacrés jusqu'alors, parvinrent à se faire accepter. La vivacité de la lutte que causa en France l'invasion ouverte des nouveaux modes força ceux qui les pratiquaient à d'heureux efforts. Jamais plus d'adresse, d'ingéniosité et de véritable savoir ne furent mis au service de doctrines plus contestables.

Après avoir abandonné toutes les vieilles modes pour lesquelles, dit ironiquement Cochin, *on avait un respect superstitieux*, il ne restait plus de guide que dans le goût personnel dont chacun avait à faire preuve. Or si, malgré les périls d'une telle liberté, la gloire du siècle est restée aux novateurs de ce temps, c'est que les artistes qui protestaient alors, au nom de principes plus sages, étaient loin d'avoir la valeur de ceux qui se plurent à courir les aventures du goût maniéré qui ne tarda pas à prévaloir.

Moulures courantes. (Dix-huitième siècle.)

Les écarts causés par ces aventures, lorsque des mains inférieures les tentèrent à leur tour, ont été rapidement excessifs, et sont vite arrivés à l'expression d'une décadence telle qu'il était grand temps que l'antique grec réapparût avec son immortelle jeunesse, en écartant le suaire de lave qui l'avait conservé.

Quelque dangereuse qu'ait pu être, au point de vue des principes généraux, l'action indépendante et si hardie de la brillante école d'où est sorti le véritable éclat des décorations du dix-huitième siècle, on ne saurait méconnaître qu'elle a doté la France d'un art charmant; que sous l'apparente frivolité de cet art et à travers ses mille caprices on découvre une entente parfaite des exigences de la décoration privée, qui joue un si grand rôle dans les mœurs modernes, entente dont l'exemple n'a pas été perdu pour les arts décoratifs de nos jours.

Il ne faut pas oublier d'ailleurs que cet art succédait à celui des premiers jours du dix-huitième siècle, à l'époque où Gillot, et après lui ses élèves au nombre desquels figure Watteau, avaient recours à des décorations légères, aux détails de construction d'une capricieuse invraisemblance dont alors on se faisait un jeu. A ce point de vue, les types de la nouvelle école, tout contournés qu'ils étaient, avaient au moins l'avantage de sembler plus rationnels, plus conformes aux habitudes de logique traditionnelles et nationales.

On comprend donc qu'avec de telles qualités, et malgré ses défauts, la nouvelle manière ait triomphé des critiques nombreuses qu'elle souleva, critiques dont le graveur Cochin se fit l'interprète passionné dans le *Mercure de France*, mais dont plusieurs aujourd'hui paraîtraient exagérées.

Le temps, en effet, tout en faisant justice de certains abus, n'a pas ratifié toutes les préventions des critiques d'alors, tous les préjugés de ceux qui voulaient, par exemple, qu'*un chandelier fût toujours droit et perpendiculaire pour porter la lumière, et non pas tortué comme si quelqu'un l'avait forcé*. Avec les habiles artistes de la belle période du dix-huitième siècle, les connaisseurs émérites ont depuis longtemps répondu à ce qu'il y a de trop absolu dans les prescriptions de ce genre.



Moulure. (Dix-huitième siècle.)

En résumé, cette époque, avec ses hardiesses et ses habiletés, est une des phases les plus curieuses de l'histoire de l'ornement. Elle eut d'ailleurs une fortune toute particulière.

Les arts supérieurs, ravalés au niveau de la simple décoration, lui apportèrent un concours actif. Après les féeries de Watteau, si finement dessinées et si chaudement peintes, vinrent les empyrées gris-perlés et les bergerades à paysage bleuâtre de l'érotique Boucher. C'étaient des objectifs d'une valeur exceptionnelle pour l'ornement destiné à la monture des trumeaux.

Aussi vit-on les ornemanistes, dont l'art devenait en quelque sorte prépondérant, enseigner avec une autorité que leur rôle, autrefois plus secondaire, leur avait jusque-là refusée.

Après Oppenord, qui ayant étudié l'architecture antique et travaillé à Saint-Sulpice, ne s'engagea dans la voie nouvelle qu'avec quelque réserve, Meissonnier, qui s'intitulait *peintre, sculpteur, architecte, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi*, donne, sous le titre d'*Architecture universelle*, un recueil d'ornements de son invention, dont l'objet est de précipiter l'impulsion donnée à l'art décoratif des Lepautre et des Marot. C'est ce que le railleur et d'ailleurs injuste Cochin appelle « une architecture gaie, indépendante de toutes les règles de ce qu'on appelait anciennement le bon goût ». (Voir à ce sujet les très intéressants documents publiés par M. Destailleurs, dans ses *Notices* sur quelques artistes français.)

P.-E. Babel, dessinateur d'ornements et orfèvre à Paris, qui, mieux qu'aucun autre, entendit le genre rocaille, se piquait aussi de fournir des modèles à l'architecture.

On serait étonné d'un tel empiètement si l'on ne se rappelait que la forte éducation de ces illustres ornemanistes expliquait, sans les légitimer toujours, quelques-unes de leurs prétentions. Le célèbre orfèvre Thomas Germain faisait à la fois des plans d'édifices et des pièces d'argenterie; ce fut lui qui fournit tous les dessins de la nouvelle église de Saint-Louis du Louvre, reconstruite en 1738 à la place de l'ancienne collégiale de Saint-Thomas.

L'analyse des productions de cette époque, où chacun marque de son crayon ingénieux une personnalité distincte que les publications modernes ont pris à tâche de faire connaître, ne nous paraît pas devoir rentrer dans notre cadre. Tous les ornements de cette époque, qu'ils soient de Meissonnier, de Babel ou de Baléchou, de Jean-Daniel de Preissler ou de la Joue, d'Isaïe Nilson ou de Cuvilies, de Jean-André Thélot ou de Jérémie Wachsmuth, de François-Xavier Haberman, de Jean-Léonard Wuest ou de Jean-Léonard Eysler, de Jean Hauer ou de Charles Roettiers, ou de A. Masson, sont tous traités avec un rendu pittoresque dont la puissance est trop souvent en désaccord avec les nécessités imposées à la décoration des surfaces.

Ainsi le rôle de plus en plus prédominant de la peinture avait pour résultat principal de substituer plus largement à la figuration *conventionnelle* cette figuration *imitative* que nous avons signalée au début de cette étude, comme un procédé essentiellement moderne.



Cartouche d'après Babel.

Comme caractère général, au point de vue de la forme, on remarque dans ce style l'exclusion presque complète des lignes droites, au profit de l'emploi plein de ressources des contours en S et le dédain de toutes les



D'après Cuvilies.

formes franchement carrées, rondes ou ovales, tout cela cependant traité dans une grande manière dont Meissonnier fut le plus heureux représentant.

Le *rocaille*, qui devait s'emparer de tous les arts décoratifs, paraît être sorti de l'art de créer des jardins artificiels, déjà fort en vogue au seizième siècle; mais on n'en connaît pas l'inventeur, et l'on ne sait au juste à quelle provenance on doit le rattacher. Les Chinois emploient très fréquemment les rocailles dans leurs jardins comme dans leurs décorations, et c'est probablement de ces ennemis de la symétrie que le dix-huitième siècle a tenu le large usage de cet élément décoratif, qui marque d'un coin si particulier l'ensemble des productions du style Louis XV.



D'après Cuvilies.



D'après Cuvilies.

Quoi qu'il en soit, les artistes français furent les principaux auteurs des modèles de ce genre, que contenaient les immenses collections de Hertel et d'Engelbrecht et qui passionnèrent toute l'Europe.

Notre planche XCIII réunit, dans le double caractère de ses cartouches, les derniers ornements, en style Louis XIV, d'auteurs qui persistaient dans les anciens errements, et la fantaisie à outrance de ceux de l'école à la mode. Les n°s 2, 3, 12, 13, sont de Bernard Picard, qui produisait encore à Anvers de 1720 à 1730. Le n° 1 a été peint à Paris en 1740. Les n°s 4 et 5, qui sont encore symétriques, mais sans une ligne droite, offrent des combinaisons et des rinceaux de l'époque intermédiaire. Quant au n° 9 d'Isaïe Nilson (1752), et aux n°s 10 et 11 de la Joue, ils sont de l'époque florissante du genre rocaille. Dans ces dernières figures, comme dans celle n° 8 même planche, et dans la monture d'éventail de la planche XCVI, on trouve l'emploi des coquilles et des chicorées, si fort à la mode que l'acanthe était presque disparue.

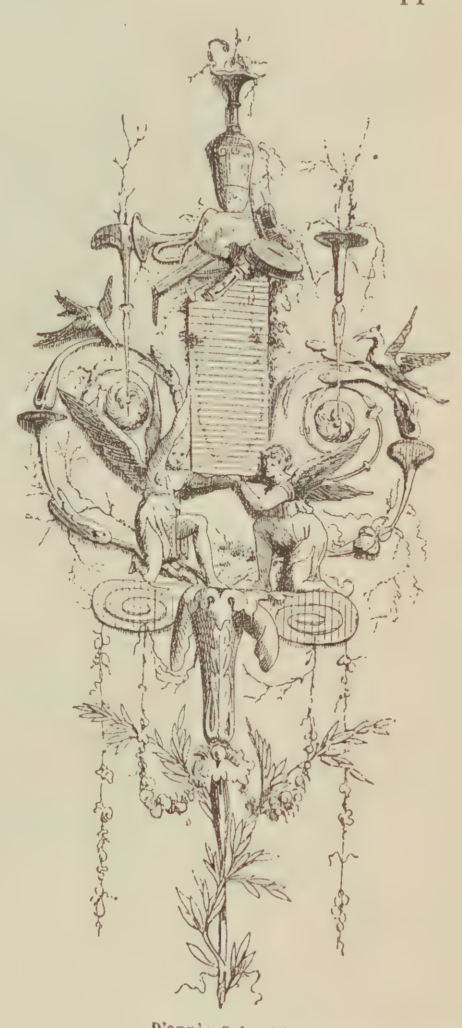


Cartouche genre rocaille.

Le danger des conceptions maniérées, soutenues pendant un certain temps par des exécutants d'une extrême habileté, qui assouplissaient toutes les matières avec une adresse sans égale, ne devait pas tarder à se révéler lorsquelles tombèrent entre des mains moins habiles. Après avoir créé tout un monde charmant de vignettistes tels que Hubert Gravelot, Eisen, Laurent Cars, J.-Ph. Lebas, Cl. Duflos, Choffart et Aug. de Saint-Aubin, le style Louis XV était appelé à disparaître devant le réveil des études antiques, après avoir eu des représentants jusqu'à la veille de 1789, et avoir subi tous les excès d'un mauvais goût dont le sujet ci-dessus peut donner une idée.

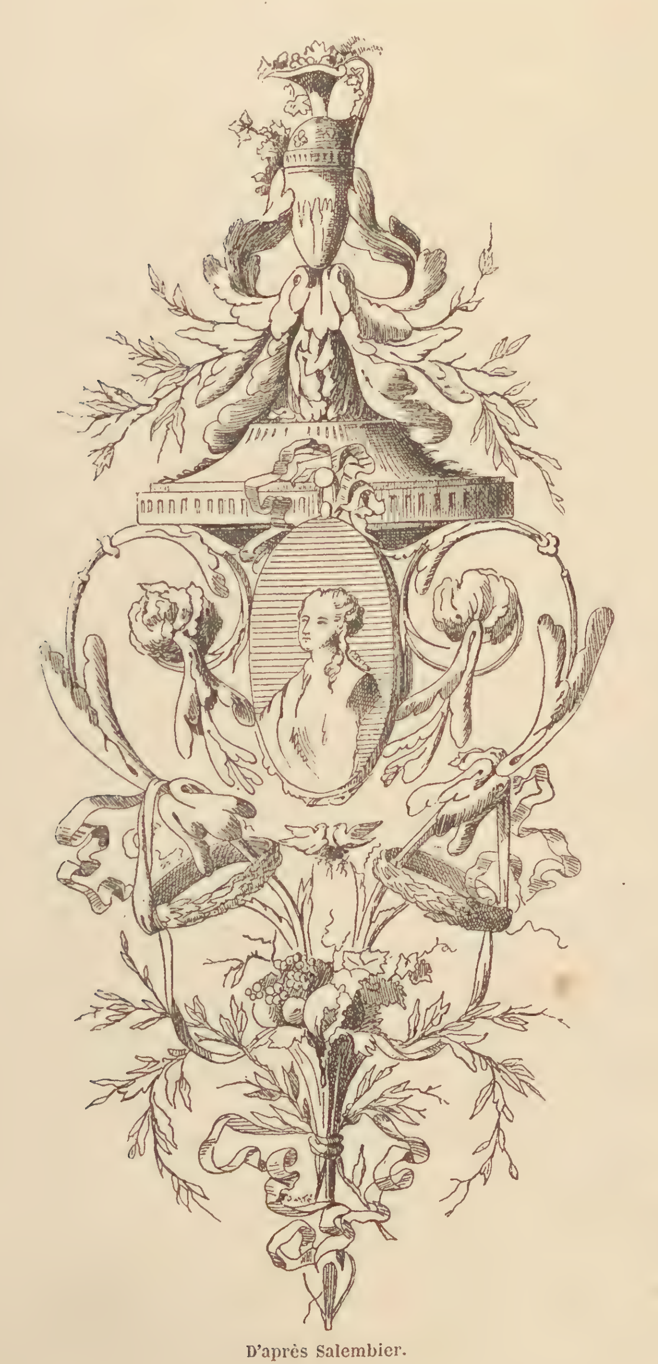
Style Louis XVI. — Même antérieurement au règne de Louis XVI, le retour à un goût plus simple avait de nombreux partisans. La découverte d'Herculanum, faite en 1706, occupait les esprits dès avant que les travaux offrissent des résultats d'une certaine étendue et d'une réelle utilité, ce qu'on n'obtint que vers 1750; la réaction, commencée alors en architecture par Servandoni et son élève de Vailly, ne devait pas tarder à se faire sentir dans tous les modes de l'art décoratif, et c'est cette réaction qui ne put arriver à une formule définitive que sous Louis XVI, dont elle porte aujourd'hui le nom.

Les travaux de Reisner, de Gouthière, de Demontreuil; *Les lambris d'appartements, tant en peinture que sculpture*, par de Neufforges; *Les sculptures, menuiseries, orfèvreries et fontes*, par de Lafosse; *Les décorations en peintures de fleurs et d'ornements*, par Ranson; *La joaillerie et la bijouterie* de Pouget fils; *Les chandeliers et lustres* de Forty, ainsi que les compositions de la Londe et les charmants rinceaux de l'élégant Salembier, représentent les expressions variées de ce style Louis XVI dont on trouvera des exemples intéressants dans nos planches XCVI, XCVII, XCVIII, XCIX et C (voir les notices de ces planches), et qui a retrouvé de nos jours, auprès des amateurs une vogue méritée.



D'après Salembier.

Si, à l'exemple du recueil lui-même, nous arrêtons ce rapide récit au seuil de la révolution de 1789, ce n'est pas que nous méconnaissions la valeur des efforts dont notre temps a été le témoin, et dont la fécondité, attestée surtout par les résultats obtenus dans les diverses branches de l'art décoratif pendant les dernières années que nous venons de traverser, s'affirmera, nous l'espérons, de plus en plus. Mais le moment n'est pas encore venu ni de juger avec impartialité l'œuvre du dix-neuvième siècle, ni surtout d'en reconnaître le caractère définitif, à travers les engouements successifs qui l'ont d'abord dominé et le large éclectisme qui y a succédé de nos jours.



D'après Salembier.

Pour la France surtout, les débuts ont été pénibles et entravés. Nos agitations politiques, nos longues guerres, avaient dispersé à la fois l'aristocratie des amateurs éclairés, et, chose plus grave encore, le personnel de nos praticiens formés par les vieilles et fortes traditions des industries françaises, que l'enthousiasme et le chômage jetèrent sur les premiers champs de bataille de 1792, d'où peu sont revenus.

Le siècle eut donc une double tâche : reformer le goût du public et rétablir des centres d'étude, ce qui ne pouvait être l'affaire d'un jour.

Aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait longtemps cherché sa voie, s'adressant d'abord à l'antique avec l'Empire, puis à l'art ogival avec la Restauration et le mouvement littéraire de 1830, plus tard à un retour plus ou moins complet vers le style décoratif des dix-septième et dix-huitième siècles, plus récemment enfin à une étude fructueuse des productions de l'art oriental.

Mais de ces tentatives diverses, des vives polémiques qu'elles ont suscitées, est née pour notre temps une appréciation plus éclairée, plus large et plus judicieuse des âges écoulés.

De nombreuses publications on refait pour notre génération l'histoire de l'art, et cette érudition archéologique nous a permis de renouer la chaîne rompue des traditions.



D'après Salembier.

Dégagée de tout exclusivisme et de toute prévention, la pratique moderne peut interroger le passé en connaissance de cause et faire un choix raisonné dans les richesses accumulées par nos devanciers.

Sans négliger les ressources et les variétés de l'art moderne, tels que nous l'ont légué les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, qui fournit surtout tant d'excellents modèles de décoration d'ensemble, parfaitement adaptés à nos mœurs, elle saura et elle a déjà su retrouver des éléments de force et d'originalité dans l'étude des procédés simples et francs, de la haute convention décorative, qui donnent tant de caractère aux arts de l'antiquité, aux produits orientaux et asiatiques, aux vitraux des treizième et quatorzième siècles, aux émaux de Limoges, aux faïences et aux majoliquss de la Renaissance.

Elle y trouvera cette puissance d'effets qui naît de la couleur, et un champ toujours ouvert à l'invention ou à l'idéalisation qui relève l'œuvre du décorateur et a permis à l'un des maîtres de l'art moderne d'en donner cette formule si vraie :

« L'ornement, a dit M. Guillaume, directeur de l'École des Beaux-Arts (*Idée générale d'un enseignement élémentaire*), ne doit pas déformer les surfaces qu'il décore; il est sur ces surfaces, il fait corps avec elles ou s'y trouve appliqué; il ne doit pas paraître soit y pénétrer, soit pouvoir en être aisément détaché... *C'est une forme très-idéale de l'art.* Bien plus encore que le peintre et le sculpteur de figure, l'ornemaniste conçoit l'art du dessin comme devant servir à la représentation non d'êtres réels, mais d'un organisme à la fois supérieur et dépendant. »

Nourrie de tels principes, nous sommes assurés que notre école contemporaine fera de nouveaux pas dans la voie où l'ont montrée nos récentes expositions, trouvant dans l'étude du style des meilleures époques, non le facile attrait d'une imitation servile ou d'une simple copie industrielle, mais l'inspiration de productions originales qui servent de modèle à leur tour et permettent de faire un jour aussi l'histoire des arts décoratifs au dix-neuvième siècle.



PLANCHES ET NOTICES.

PL. I.

ART PRIMITIF.

TISSUS, SCULPTURES ET PEINTURES.

Voici à quelles sources différentes, mais se rattachant à des civilisations qui ont entre elles une certaine analogie, ont été puisés lés motifs reproduits dans cette planche :

MUSÉE DE LA MARINE, AU LOUVRE.

Nº 1.

Étoffe. (Océanie.)

Nº 2.

Étoffe. (Afrique centrale.)

Nº 3.

Étoffe végétale tressée. (Afrique centrale.)

Nº 4.

Étoffe soutachée. (Océanie.)

Nº 5.

Cuir soutaché. (Afrique centrale.)

Nos 6 à 11.

Sculptures en creux peintes sur des ustensiles en bois provenant de l'Afrique centrale.

Nº 12.

Éventail rond construit en côtes de plumes coloriées. (Océanie.)

Nº 13.

Bordure sur un ustensile en bois peint. (Afrique centrale.)

Nos 14 à 17.

Peintures, décors de pirogues et d'ustensiles. (Océanie.)

Nos 18 à 21.

Décor peint d'ustensiles péruviens, tiré des *Antiguedades Peruanas por don Mariano Eduardo de Rivero y Dr. don Juan Diego de Tschudi. — Viene*, 1851.

Nos 22 à 47.

Peintures de manuscrits mexicains. (Bibl. nat.)

PRIMITIVE PRIMITIF URSPRUNGLICH



Lith par Dufour & F. Durin

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL.I.

PL. II.

ART ÉGYPTIEN.

PEINTURES DÉCORATIVES.

La signification des principaux objets employés dans l'ornementation égyptienne se rattache en général au système du langage hiéroglyphique.

Ainsi, par exemple, la sphère rose aux ailes d'épervier (n° 6) représente le soleil levant. — Les fleurs aquatiques mêlées de roseaux formant le bas de la planche (n°s 4, 5) s'élèvent sur des eaux courantes. — Le scarabée, dont le noir égaye le fond (n° 12), symbolise l'immortalité. — L'ornement courant (n°s 10 et 11) dont les Grecs firent plus tard leurs postes, signifiant le roulis des vagues, la mer, vient aussi du langage des artistes égyptiens. — Le rouge, le bleu et le jaune formaient le fond de leur palette avec du noir et du blanc pour assurer les contours; le vert s'employait surtout comme couleur locale, tige et partie de la fleur, à laquelle même on substituait souvent le bleu, qui est de l'usage le plus reculé.

N°s 1, 2, 3.

Bouquets peints.

N°s 4, 5.

Fonds, bordures et soubassements provenant de Thèbes.

N° 6.

Sculpture peinte, provenant du Memnonium de Thèbes.

N° 7.

Frises courantes.

N°s 8, 9.

Sculptures peintes. — Colonnettes en bois.

N°s 10, 11.

Frises courantes.

N° 12.

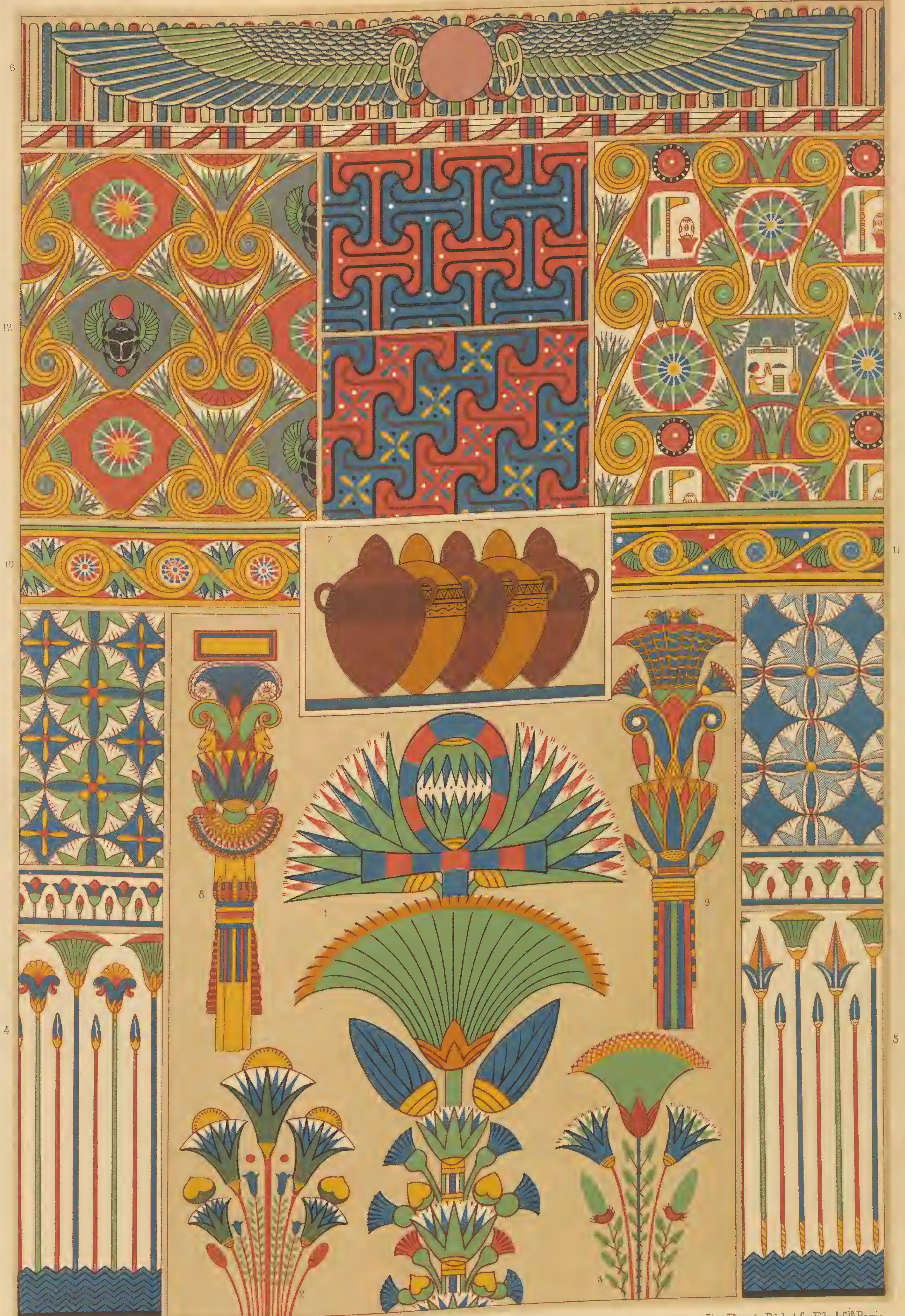
Plafonds.

Tirés de la publication de la commission d'Égypte et de l'art égyptien de M. Prisse d'Avesnes.

EGYPTIAN

ÉGYPTIEN

AEGYPTISCH.



Lith. par Pralon.

Imp. Firmin Didot fr. Fils & Cie, Paris.

PL. II.

PL. III.

ART ÉGYPTIEN.

BIJOUTERIE.

« Les tombeaux, dit M. Auguste Mariette, sont quelquefois de vrais monuments pour la richesse des objets qu'on « y a mis à côté des morts. Là se rencontrent ces mille objets qui sont le fond solide de toutes les collections : les « amulettes, les figurines de dieux, les bijoux, les papyrus, etc. »

C'est donc des Nécropoles que viennent ces types intacts de la bijouterie égyptienne d'un si haut intérêt pour les ornemanistes.

Le large et inflexible dessin des Égyptiens, qui s'exprime si bien par le linéament métallique, convient au travail lapidaire par excellence, et nous devons nous féliciter aujourd'hui du *Rituel* qui prescrivait que chaque défunt fût revêtu, au moins, de son grand collier.

N° 1.

Naos ou pectoral à émaux cloisonnés, portant au-dessous de la frise le cartouche prénom de Ramsès II, XIX[e] dynastie. — Musée du Louvre.

N° 2.

Bijou à cloison d'or, empli de plaquettes de verre.—Musée du Louvre.

Ces deux bijoux proviennent du Serapeum de Memphis. (Le Serapeum n'est que le mausolée d'Apis. Ainsi le Dieu du Serapeum, c'est-à-dire Serapis, n'est qu'Apis mort. — Aug. Mariette.)

N° 3.

Scarabée en lapis à ailes en perlettes de verre. (Le scarabée était pour les Égyptiens le symbole de l'immortalité.)

N° 4.

Collier à tête d'Apis.

N[os] 5, 6, 7.

Bracelets à émaux cloisonnés.

N[os] 8, 9.

Bagues avec leur développement.

N[os] 10 à 26.

Boucles d'oreilles, colliers et amulettes.

N° 27.

Sphynx pris d'une stèle, composée du lion androcéphale. (Le symbolisme du sphynx n'a pas encore été suffisamment éclairci. Selon les Grecs il symbolisait la force par excellence, la force physique et la force intellectuelle.)

N[os] 28 à 33.

Bijouterie d'après les peintures de Thèbes publiées par la commission d'Égypte et par M. Prisse d'Avesnes. (*Monuments égyptiens, 4 vol. in-folio. Paris, Didot.*)



Lith. par Gandon & Durin. Imp. Firmin Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. IV.

ART ASSYRIEN.

MOTIFS DE POLYCHROMIE.

On peut signaler dans l'art assyrien deux périodes bien distinctes : une première époque, celle de la fondation de Babylone par les Nabatéens sur un terrain d'alluvion privé de carrières de pierre, époque caractérisée par l'emploi exclusif de la brique et le système architectonique forcément rétréci qui en était la conséquence; puis une seconde époque, celle de Ninive fondée par les Scythes, conquérants de la Babylone primitive, dans une région où l'existence de basaltes et de carrières de pierre rendit possible une architecture monumentale que les Babyloniens n'avaient pas connue.

C'est en général à cette période ninivite, que l'on pourrait appeler *scytho-assyrienne*, que se rapportent les restes de monuments recueillis en grand nombre dans les musées de Londres et de Paris. Telle est aussi l'origine des divers motifs que nous reproduisons. — Voici les sources où nous avons puisé :

NINIVE. — PALAIS DE KHORSABAD.

N° 1.

Sculptures peintes, d'après Layard.

Nos 2, 3, 4.

Sculptures peintes, d'après Victor Place.

N° 5.

Briques incrustées en couleur, d'après Layard.

Nos 6, 7, 8, 9, 10.

Briques émaillées, d'après Victor Place.

Nos 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18.

Motifs divers, d'après Layard.

Nos 19, 20.

Peintures, d'après Victor Place.

Nos 21, 22, 23.

Restaurations, d'après Botta.

PERSÉPOLIS.

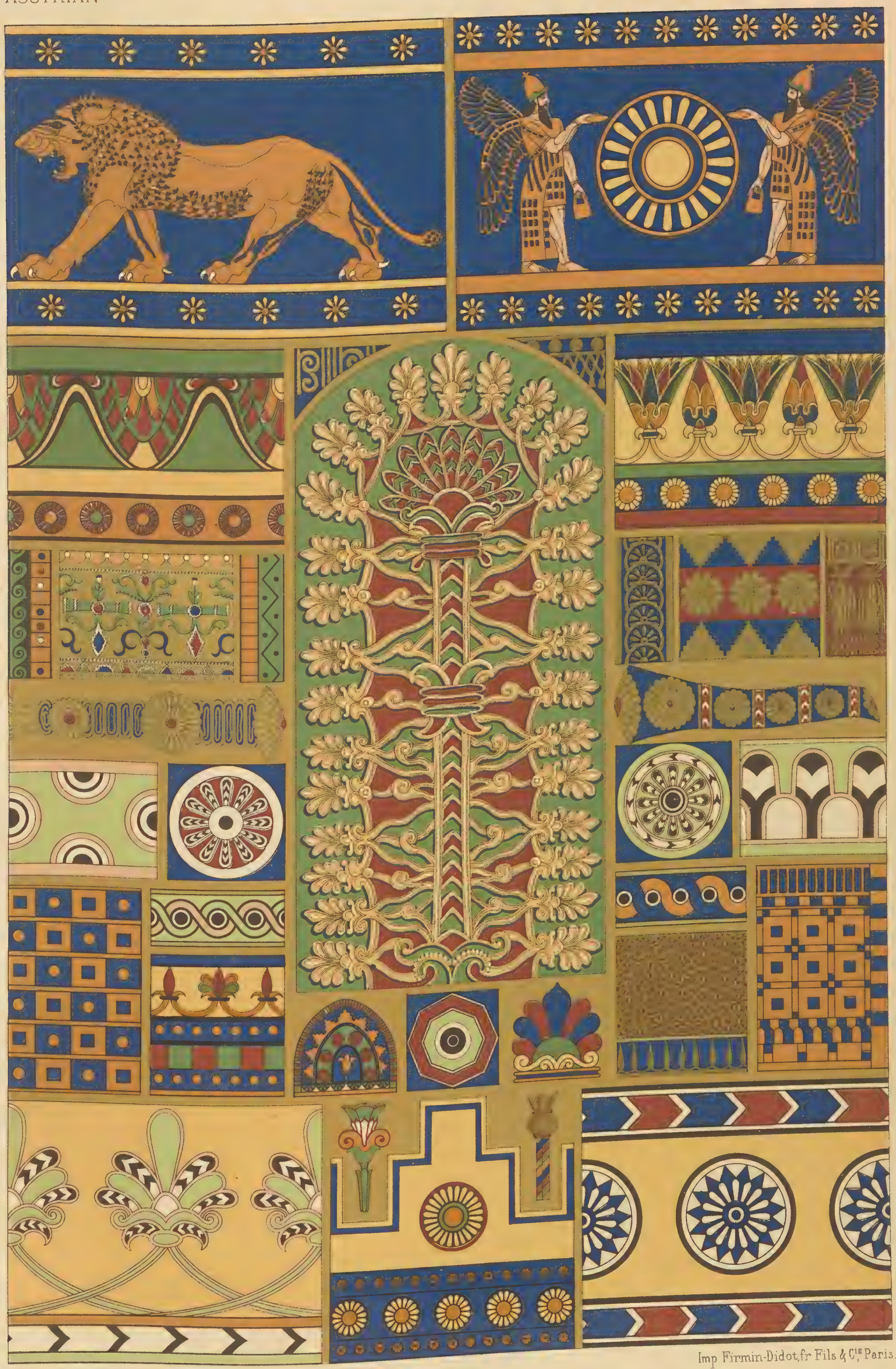
Nos 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.

Restaurations, d'après M. Charles Texier (*l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie*, 2 vol. in-f°; Firmin-Didot).

ASSYRIAN

ASSYRIEN

ASSYRISCH



Dufour & Lebreton lith

Imp Firmin-Didot, fr Fils & Cie Paris.

PL. IV.

PL. V.

ART GREC.

FLORE CONVENTIONNELLE, FRETTES OU MÉANDRES.

La flore conventionnelle grecque est très-éloignée de la représentation particulière des espèces de la plante. Elle s'inspire seulement des grandes lignes de leur construction; les types sont peu variés, et les ornements peints des monuments d'architecture sont exactement de la même nature que ceux, de moindres proportions, qui courent sur les vases. Plusieurs de ces représentations se rapprochent cependant de la nature : le laurier, le lierre, la vigne et l'aloès y sont, en général, faciles à reconnaître.

Nous donnons d'une part la flore des monuments de la grande Grèce, et, d'autre part, cette même flore traitée avec une liberté plus grande, recueillie sur des vases de l'Apulie.

N° 1.

Antéfixe peinte, Temple de Jupiter panhellénien, à Égine. (Blouet, *Expédition scientifique en Morée,* 3 vol. in-f°; Firmin-Didot.)

N°s 2, 3, 4.

Terres cuites, provenant d'Athènes. (Lebas, *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure*; Firmin-Didot.)

N°s 5, 6.

Peintures de vases, publiées par Hittorff.

N° 7.

Peintures de vases, Musée Campana.

Nos 8, 9, 10, 11, 12.

Peintures de vases, tirées du Gewerbehalle.

Nos 13, 14, 15, 16.

Oves à rais de cœur, parmi lesquelles une frise d'ondes.

Nos 17, 18, 19, 20.

Peintures tirées de vases apuliens publiés par Gerhard.

Nos 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.

Frettes ou méandres. (Les Grecs se servaient de l'ornement en ondes ou en méandres pour distinguer l'eau de la terre.)

GRECK

GREC

GRIECHISH



Lith. par Dufour & Mathieu.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

ANTIQUITÉ GRECQUE

ET GRÉCO-ROMAINE.

MOTIFS DE POLYCHROMIE.

On trouve réunis dans la planche ci-contre de nombreux motifs d'ornementation polychrome empruntés à l'art grec de diverses époques, depuis les périodes contemporaines des monuments d'Égine ou du Parthénon jusqu'à celle que l'on peut appeler Gréco-romaine, avec les colorations conformes à celles des monuments eux-mêmes, d'après les restitutions qu'en ont données les artistes les plus compétents en cette matière.

En voici la nomenclature, avec l'indication des autorités sur lesquelles nous nous appuyons.

Nos 1, 2, 3. — Ornements de frises et de caissons de larmier, d'après la restauration du Parthénon d'Athènes, par M. Paccard. (Envois de Rome, École des Beaux-Arts.)

No 4. — Ornement de frise du temple de la Victoire Aptère à Athènes. (Lebas, *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure*, I, pl. 8, no 1.)

No 5. — Fragment antique; caisson de larmier. (Lebas, même ouvrage, II, pl. 6, no 1.)

No 6. — Antéfixe du temple de la Victoire Aptère. (Lebas, id., I, pl. 6.)

Nos 7, 8, 9. — Fragments antiques, pris de divers monuments d'Athènes. (Lebas, id., I, pl. 8, no 4; II, pl. 5, nos 1 et 11.)

No 10. — Dessus de porte du temple de Minerve Poliade, à Athènes, d'après la restauration de ce monument par M. Tétas. (Envois de Rome, École des Beaux-Arts.)

No 11. — Ornement de frise du temple de Pœstum, d'après la restauration de ce monument par M. Thomas. (Envois de Rome, École des Beaux-Arts.)

Nos 12 et 13. — Ornements de frise du temple de Jupiter Panhellénien, à Égine, d'après la restauration de M. Garnier. Face extérieure (12); face intérieure (13). (Envois de Rome, École des Beaux-Arts.)

No 14. — Étoile des Propylées. (Lebas, Hittorff, etc.....)

No 15. — Cymaise, formant chéneau, trouvée parmi les ruines d'un temple, à Métaponte. (*Métaponte*, par M. le duc de Luynes et F. S. Debacq, pl. 7.)

No 16. — Face et soffite d'un ornement en terre cuite trouvé à Métaponte et servant de revêtement aux poutres. (Même ouvrage, pl. 8.)

No 17. — Moulures peintes. (Hittorff, *Architecture polychrome chez les Grecs*, pl. 9, fig. 10, p. 767.)

Nos 18, 19. — Postes.

Nos 20, 21. — Méandres.

No 22. — Détail d'un sarcophage avec ornements peints, trouvé à Girgenti. (Hittorff, *Architecture polychrome*, pl. 9, p. 767.)

No 23. — Couronnement de mur de posticum et de plafond, tiré du temple de Némésis, à Rhamnus. (Hittorff, même ouvrage, pl. 10, fig. 9, p. 768.)

No 24. — Fragment de mosaïque, trouvé en Sicile. (Hittorff, id., pl. 5, fig. 5, p. 761.)

Nos 25, 26, 27, 29. — Entrelacs (style gréco-romain).

No 28. — Méandres (style gréco-romain).

Nos 30, 31, 32, 33. — Ornements de terres cuites trouvées à Pallazolle (Hittorff, id., pl. 7, fig. 1, 2 et 3, p. 764), avec les colorations données par le même auteur dans sa restauration du temple d'Empédocle, pl. 2.

No 34. — Ornements. (Même restauration, pl. 3.)

No 35. — Palmettes.



Lith: par Dufour et Sanier. Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie, Paris.

PL. VII.

ART ÉTRUSQUE.

BIJOUX.

Tous les objets représentés appartiennent au Musée du Louvre; la plupart proviennent de la collection Campana; quelques-uns, parmi les plus intéressants, ont été trouvés par MM. Noël des Vergers et François dans une tombe découverte à Vulci. Les plus anciens ne paraissent pas remonter plus haut que les derniers temps de la république romaine; on peut reconnaître dans le choix des motifs les influences grecque et égyptienne, cette dernière visible surtout par l'emploi si fréquent du scarabée.

La fibule formée d'une main avec bague et bracelet terminée en forme de serpent est considérée comme grecque. L'intaille figurant au milieu d'un chaton de bague (n° 2), et pouvant servir de cachet, paraît être de la même provenance.

Les pendants d'oreilles sont considérés comme les chefs-d'œuvre de la bijouterie étrusque. Le type dit *à selle*, dont on peut voir la disposition dans le motif représentant un enfant suspendu, au haut de la planche à droite, appartient à la meilleure époque.

Le collier n° 1 est réduit à la moitié de l'original. Les n°s 2, 3 sont des développements de bague. Les n°s 6, 7 représentent des pendants d'oreilles réduits. Les n°s 4, 5 représentent des têtes d'épingle à cheveux.

La main de Vénus tenant la pomme de Pâris est peut-être grecque.

On reconnaîtra facilement dans certains objets d'une destination indéterminée l'influence tardive des époques byzantine et ogivale, ce qui rend douteuse leur attribution aux Étrusques.



Durin lith.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. VII.

PL. VIII.

ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE.

STYLE POMPÉIEN.

ARCHITECTURE DÉCORATIVE.

C'est bien moins au domaine de la réalité qu'à celui de la fantaisie qu'appartient cette architecture de convention, purement décorative, représentée par les peintures d'Herculanum et de Pompéi. La tradition attribue au peintre Lidius, qui vivait sous Auguste, l'invention de ces compositions architecturales, si élégamment invraisemblables, souvent mélangées de scènes maritimes, de paysages, ou animées de figures diverses. Exécutées par des artistes grecs ou par des Étrusques travaillant sous leur influence, elles charmaient les Latins, qui n'y cherchaient point les formes ordinaires de leur propre architecture, caractérisée surtout par l'emploi de la voûte et des arcades, mais l'élégance et la poésie de l'art grec, dont ils étaient épris.

Le sujet principal de la planche est une paroi peinte de la *Casa delle Suanotrici*, d'après le grand ouvrage de Zahn : *Les plus beaux ornements et les tableaux les plus remarquables de Pompéi et d'Herculanum, etc...*, Berlin, 1828, et tient un des premiers rangs parmi les motifs connus.

Les deux figures seules ont été rajoutées au décor général, dont elles ne font point partie dans l'original. — L'une, celle de la danseuse sur fond noir, provient des fouilles de la *Torre dell' Annunziata*. C'est la perle des douze figures qui furent trouvées dans le même appartement : elle est du genre de celles que Pline désigne sous le nom de *Libidines*. — Quant au petit génie ailé, chargé d'attributs bachiques, qui occupe le médaillon du haut, il a été trouvé dans les fouilles de *Cività*.

Ces deux figures sont reproduites d'après le grand ouvrage de Mazois : *les Ruines de Pompéi* (4 vol. in-f°, Firmin-Didot).



Lith par Sulpis & F. Durin

Imp. Firmin Didot & Fils & Cie Paris

PL. VIII.

à cristaux artificiels, nécessaires pour l'imitation de la peinture, ne parut à Rome que vers le temps de Vespasien. (Voir dans l'introduction le passage cité de M. Jeanron.)

Les motifs réunis dans notre planche se répartissent ainsi :

Les nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, sont des mosaïques trouvées à Herculanum et Pompéi.

Le no 6 provient de la maison du Faune et le no 7 de la maison de Polybe, toutes deux pompéiennes.

Les nos 8 et 9 représentent des reliefs peints pris à la même source.

Les nos 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, sont empruntés à des panneaux, bordures, frises et peintures murales.

Tous ces documents sont reproduits d'après les grands ouvrages de Zahn et de Mazois.



Zetot lith.

Imp. Firmin Didot, fr. Fils & Cie. Paris.

PL. IX.

PL. X.

ART CHINOIS.

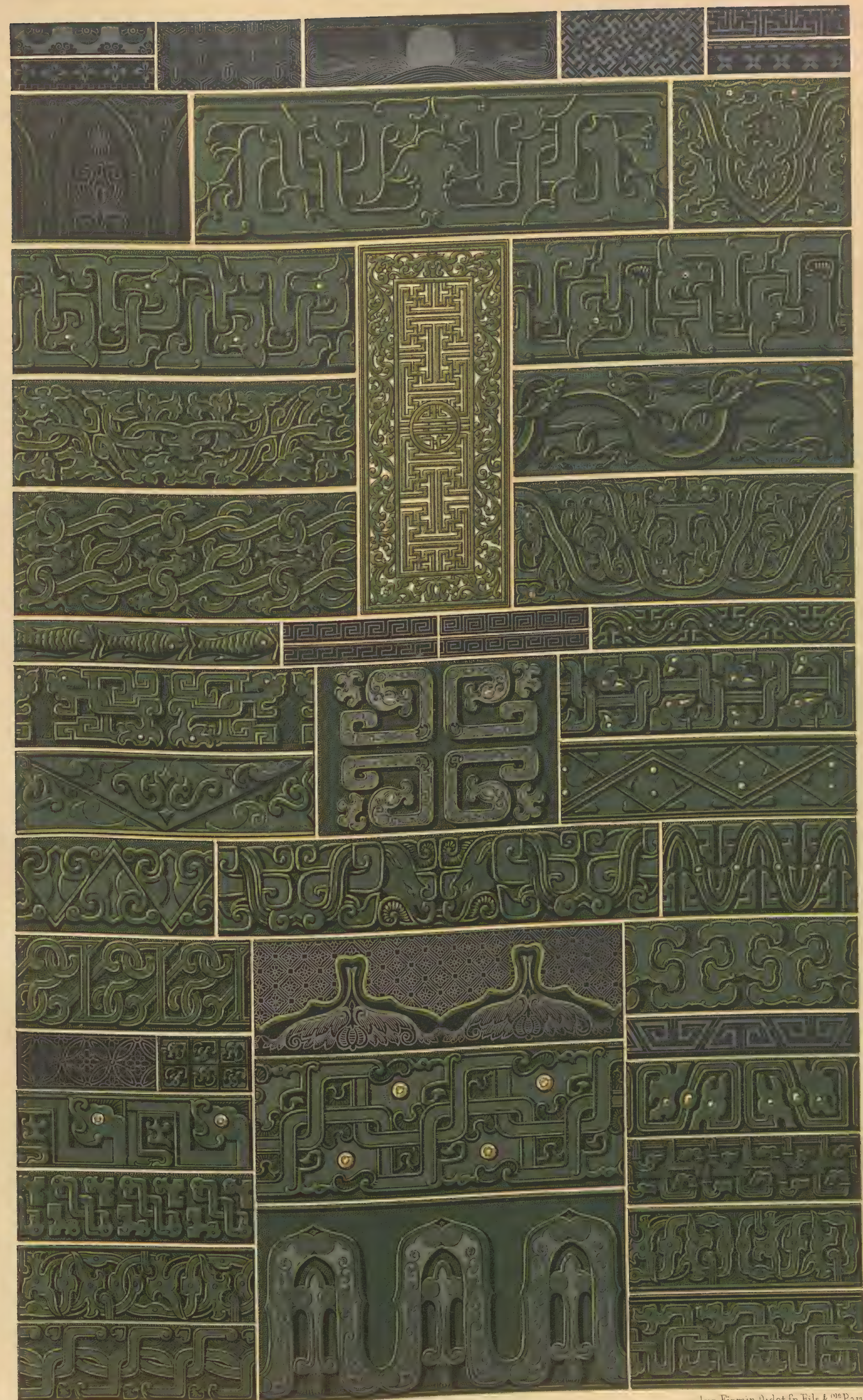
MÉANDRES ET LAMBREQUINS.

Les motifs contenus dans cette planche proviennent de vases en bronze, incrustés d'étain, d'argent ou d'or, appartenant à Mme la baronne de Rothschild, à MM. Burty, Evans, Laurens et Mentzer; les uns sont modernes, les autres de la plus haute antiquité. Tous ont figuré à l'exposition orientale organisée par l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie en 1869.

La plus grande partie figure au catalogue gravé, en 42 volumes in-folio (Bibl. nat.), de tous les vases déposés au musée impérial de Pe-King, dont un très-grand nombre a malheureusement péri lors de la prise du palais d'été. En dehors du dommage artistique, cette perte est excessivement regrettable; car nombre de ces vases, fabriqués en commémoration de faits historiques, en perpétuaient le souvenir et en indiquaient la date, ainsi que nous l'a fait observer M. Stanislas Julien, en nous communiquant le splendide répertoire Si-Thsing-Kou-Kien.

Le savant sinologue, en nous montrant le dessin d'un de ces vases, dont l'inscription démontre qu'il fut offert à l'empereur Wen-Wang, 1200 ans avant notre ère, c'est-à-dire environ à l'époque du siége de Troie, nous affirmait qu'il y en avait là de plus anciens encore.

Au point de vue de l'ornemaniste, peu d'études sont aussi intéressantes que celle de ces méandres animés, si différents, malgré la parité du genre, des méandres grecs avec leur rigidité linéaire. Ces constructions ornementales, dont la symétrie est si ingénieusement variée, donnent de l'art décoratif des anciens Chinois une haute idée, et peuvent, dans nos industries modernes, recevoir de nombreuses applications.



Bauer, lith

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. XI.

ART CHINOIS ET JAPONAIS.

ÉMAUX CLOISONNÉS.

Nous n'avons pas craint de réunir sous cette rubrique commune, *Chinois et Japonais*, les divers échantillons d'émaux cloisonnés rassemblés dans notre planche. Ils appartiennent en effet à un seul et même style, l'art de l'ornementation s'étant formé au Japon sous l'influence des Chinois, et n'y présentant point de caractère particulier qui explique l'estime dans laquelle on tient les produits de ce pays autrement que par la perfection de la fabrication et la supériorité du goût individuel.

S'il est difficile de distinguer en ce genre ce qui vient de la Chine et ce qui vient du Japon, il l'est plus souvent encore d'assigner une date, ancienne ou contemporaine, à telle ou telle pièce. Certains experts peuvent s'y reconnaître d'après le mode de fabrication ou l'emploi de certains émaux; mais le système d'ornementation est en général resté le même, et s'est d'autant moins modifié que les productions les plus rapprochées de nous sont pour la plupart de simples reproductions d'œuvres anciennes. Voici ce que dit, à ce sujet, M. Jacquemart, dans ses *Merveilles de la Céramique* :

« Les Chinois sont les plus adroits faussaires, et ils cherchent à spéculer sur le goût de leurs concitoyens pour les ouvrages anciens et précieux.
« Il est arrivé là-bas, de même que chez nous, que le talent des contrefacteurs a fini par donner à leurs œuvres une réputation et un prix égaux
« à ceux des modèles. »

CHINOIS.

Nos 1, 2, 3, 4.

Collection de M. Édouard André.
Exposition orientale de 1869.

Nos 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

Manuscrits de la Bibliothèque nationale.
Cabinet des Estampes.

Nos 12, 13.

Collection de M. Dutuit.
Exposition orientale de 1869.

Nos 14, 15.

Manuscrits de la Bibliothèque nationale.

Nos 16, 17.

Collection de M. Baur.
Exposition orientale de 1869.

JAPONAIS.

Nos 18, 19, 20, 21.

Collection de M. Cœrli Dugléré.
Exposition orientale de 1869.

CHINOIS.

Nos 22, 23.

Collection de M. Monbel.
Id. de M. Dutuit.
Exposition orientale de 1869.

CHINESE AND JAPANESE

CHINOIS & JAPONAIS

CHINESISCH UND JAPANESISCH



Lith. par Durin.

Imp. Firmin-Didot, fr. Fils & Cie Paris

PL. XI.

PL. XII.

ART JAPONAIS.

ÉMAUX CLOISONNÉS.

La planche ci-contre réunit un grand nombre de motifs, tous tirés d'un même objet : un plat en émail cloisonné sur cuivre à deux faces (1). Le haut de la planche est occupé par une portion de l'ensemble, dont tous les motifs détachés sont groupés dans la partie inférieure.

Très-ingénieux dans l'emploi et la combinaison des lignes géométriques, l'art japonais ne borne pas là toutefois son domaine : les figures de fleurs et d'animaux y sont aussi traitées avec beaucoup de pureté, et il est à remarquer que les divisions intérieures, inhérentes à la nature même du travail, laissent toujours intactes la silhouette et la forme extérieure des objets.

Quant à la couleur, elle est conforme à celle de l'original en ce qui touche la valeur relative des tons, mais un peu moins sombre dans l'ensemble; nous avons pensé, en effet, qu'un degré de plus de fraîcheur et d'éclat rendrait peut-être mieux l'état originaire du modèle et en ferait en tout cas un objet d'imitation plus utile pour l'industrie moderne. (Voir Ch. Burty, *les Émaux cloisonnés, anciens et modernes*, Paris, 1868.)

(1) Ce plat fait partie de la collection de M. Evans, marchand de curiosités, qui a eu l'obligeance de nous le communiquer.



Lith par Painlevé. Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. XII.

PL. XIII.

ART CHINOIS ET JAPONAIS.

SOIERIE ET DESSINS COURANTS.

La soierie qui fait le principal motif de cette planche est un des plus beaux exemples de décoration d'étoffe tissée que l'on puisse étudier.

Le jaune, cette couleur fille aînée de la lumière, comme l'appelle Ziégler, en fait le fond : c'est la livrée de la dynastie des Tai-thsing, régnant en Chine. Les dragons à quatre griffes qui la sillonnent disent pour tous les Chinois le rang hiérarchique du destinataire.

« L'empereur, dit M. Jacquemard (*Merveilles de la céramique*), ses fils et les princes de premier et de second rang « portent comme attribut le dragon à cinq griffes. Les princes de troisième et de quatrième rang portent le même « dragon à quatre griffes; mais ceux du cinquième rang et les mandarins n'ont plus pour emblème qu'un serpent à « quatre griffes appelé *Mang*. »

On peut voir que dans ce tissu l'effet est obtenu, non par des dégradations de teintes, mais par l'opposition franche des couleurs, et que le contour blanc séparateur ne permet à l'œil aucune indécision dans le parcours du dessin; ce contour est assez étroit pour être teinté par les couleurs avoisinantes, à la différence de la crète de blanc, plus large et partant plus intense, plus lumineuse, qui entoure les dragons et crée comme une atmosphère où le monstre s'agite. Nous avons, en graduant la teinte du fond, essayé d'imiter les jeux du tissu soyeux sous l'action de la lumière.

Cette soierie recouvre un livre chinois au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Le motif sur fond noir du bas de la planche est chinois; les petits motifs latéraux sur ce fond noir et tous les autres sont japonais.



Jetot lith. Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. XIV.

ART CHINOIS.

DÉCOR COURANT LIBRE OU A RENVERSEMENT PARALLÉLIQUE.

Le haut de la planche sur champ vert est un de ces fragments décoratifs où le goût asiatique, insoucieux du rapport des choses entre elles, aime à se jouer en toute liberté. Les rapprochements, les oppositions de tons y sont des plus fins. Les *réveillons* d'un brun rouge intense, et parfois l'emploi du noir, écartent heureusement toute fadeur, en procurant au fond une sérénité et une légèreté aériennes.

Le motif sur champ jaune ocreux est un fragment de broderie d'étoffe où les gradations d'effet sont plus franchement écrites et où les vigueurs sont plus générales; véritable modèle du genre, c'est par le cloisonnement en blanc, moyen d'isolement sans égal, que le dessin surmonte la valeur écrasante du fond et s'y enlève avec toute la fermeté et tout l'éclat désirables.



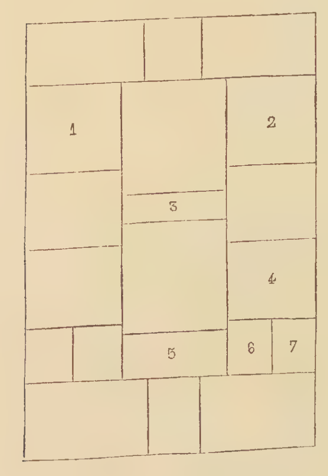


Lith. par Durin. Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. XV.

ART CHINOIS ET JAPONAIS.

ORNEMENTS COURANTS.



Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Provenance chinoise.

Tous les autres motifs sont Japonais.

Il est difficile de produire des effets aussi puissants avec une pareille simplicité de moyens; on ne saurait trop s'appliquer à l'étude de ces moyens et de la hardiesse heureuse des rapprochements de couleurs intenses, dont le goût asiatique sait tirer un si grand parti.



Jetot lith. Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XV.



PL. XVI.

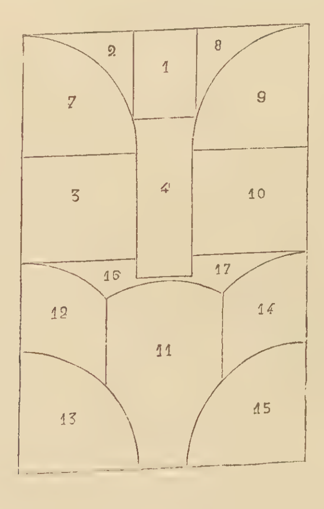
ART INDIEN.

NIELLES ET MÉTAUX GRAVÉS.

Il serait difficile d'assigner une date à la plupart des motifs reproduits dans notre planche. Cette difficulté se présente presque toujours lorsqu'il s'agit des productions de cette civilisation de l'extrême Orient, où l'immuabilité du système religieux et politique a pour conséquence, au point de vue de l'art, une sorte d'immobilité dans la perfection qui ne semble comporter ni progrès ni décadence. A cette cause vient se joindre cette faculté d'imitation exacte, si caractérisée chez les Orientaux, qui leur permet d'obtenir dans la fabrication des produits modernes l'aspect des ouvrages anciens, généralement plus estimés des amateurs.

Quoi qu'il en soit, on admirera certainement l'ordre, la sagesse, l'entente de l'effet général qui distinguent ces délicates décorations de métaux.

Voici la nomenclature des motifs réunis dans la planche, tous empruntés à des objets d'usage journalier :



Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Détails de deux narghilés, appartenant à Jacquelet-Bey.

Nos 7, 8, 9.

Détails d'une aiguière, d'un bassin d'aiguière, et d'un couvercle ajouré, appartenant à Madame la baronne de Rothschild.

No 10.

Détails d'une aiguière, appartenant à M. Léonce Mahoû.

No 11.

Détails d'un plat, appartenant à M. Schefer.

Nos 12, 13, 14, 15.

Détails d'une panse d'aiguière et de plats, appartenant à M. Verdé-Delisle.



Lith. par Daumont

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie, Paris.

PL. XVI.

PL. XVII.

ART INDIEN.

PEINTURES ET NIELLES.

Les divers motifs reproduits ci-contre, dans lesquels brillent toute la richesse et toute l'harmonie du style oriental, ont tous été tirés d'objets qui ont figuré à l'Exposition organisée en 1869, aux Champs-Élysées, par l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. La plupart, comme on le verra par la nomenclature qui suit, servent à décorer des armes.

Nos 1, 2, 3, 4.

Motifs tirés d'un arc appartenant à M. Jacquemart.

Nos 5, 6.

Gaine de poignard appartenant à M. le colonel Bro de Conières.

Nos 7, 8.

Développement d'un fourreau d'épée appartenant à M. Jules Michelin.

No 9.

Motif tiré d'une arme appartenant à M. Jacquemart.

Nos 10, 11, 12.

Motifs tirés d'un col de bouteille appartenant à M. Reiber.

No 13.

Motifs tirés d'une arme appartenant à Mme la baronne Salomon de Rothschild.

No 14.

Bordure d'aiguière provenant de la même collection.

INDIAN

INDIEN

INDISCH.



Lith. par Bauer.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XVII.

PL. XVIII.

ART INDIEN.

FLORE ET ORNEMENTS COURANTS.

BRODERIES, PEINTURES ET NIELLES.

N° 1.

Broderie d'étoffe, appartenant à M. Moulin. (Exposition de l'Union centrale de 1869.)

Nos 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.

Bordures et fonds, peintures manuscrites. (Bibliothèque nationale. Cabinet des Estampes.)

Nos 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.

Bordures et fonds, d'après des peintures manuscrites.

Nos 24, 25.

Cloisonnés.

Nos 26, 27.

Broderies.

Nos 28, 29, 30, 31.

Nielles, provenant de l'exposition de l'Union centrale de 1869.



Lith par Durin

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XVIII.

INDIAN

INDIEN

INDISCH



Lith par F. Durin

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XIX.

PL. XX.

ART PERSAN.

TOILES IMPRIMÉES.

FIGURES DE FLEURS ET D'ANIMAUX.

Nous n'avons pas besoin de rappeler ici la faveur dont, depuis longtemps, jouissent chez nous les étoffes dites *Perses*, et le rôle qu'elles jouent encore dans l'ameublement usuel. C'est surtout au siècle dernier que l'imitation de ces tissus par la fabrique française a pris un développement considérable; mais l'industrie moderne en fait encore trop d'usage pour qu'il ne soit pas utile, afin de conserver le caractère du genre et de l'empêcher de dévier, d'en reproduire les meilleurs modèles originaux.

Dans les fragments d'étoffes que représente la planche ci-contre, étoffes de fabrication orientale, où le style persan proprement dit semble se rapprocher en quelques points de l'art indien, on trouvera réunies : la flore persane, les figures d'animaux (d'oiseaux particulièrement), et même la figure humaine (1), traitées dans une manière qui tient un juste milieu entre l'imitation naturelle et la convention décorative, et tantôt jetées librement et comme au hasard dans l'espace, tantôt groupées dans une forme d'ornement régulière, comme dans le fragment qui occupe le bas de la planche, à gauche.

(1) Malgré l'aspect quelque peu étrange de la figure qui fait le centre de la composition, nous n'avons pas voulu la modifier; c'eût été manquer à la vérité et ôter à l'objet son certificat d'origine.



Lithographié par F. Durin
Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

ART PERSAN.

DÉCORATIONS NIELLÉES.

Les fonds noirs de ces divers ornements sont obtenus par des lignes croisées et enduites, comme on le voit dans le motif n° 1.

Le noir de ces fonds n'est donc pas absolu, comme la proportion de nos réductions nous a contraint de le faire; de là un effet plus riche encore et plus harmonieux.

N° 1.

Fond pris sur un bassin. (A M. le comte de Mornay.)

N° 2.

Fond pris sur un bassin. (A M. Schefer.)

Nos 3, 4.

Développements de fonds de gorges en angles, d'après des vases. (A M. Méchin.)

Nos 5, 6.

Fonds courants. (A M. Schefer.)

Nos 7, 8.

Bordures prises sur un bassin. (A M. Reiber.)

Nos 9, 10.

Bordures prises sur un bassin. (A M. Goupil.)

N° 11.

Bordures prises sur un bassin. (A M. le comte de Mornay.)

N° 12.

Bordures prises sur un bassin. (A M. Dick.)

N° 13.

Bordures prises sur un pot à tabac. (A M. Collinot.)

Nos 14, 14 bis, se faisant suite.

Bordures sur un vase. (A M. Schefer.)

N° 15.

Cartouche pris sur un bassin. (A M. Crampon.)

Ces divers objets ont figuré à l'Exposition orientale de l'Union centrale des arts industriels, en 1869.



Lith. par Laugier. Imp. Firmin Didot & Cie, Paris

PL. XXII.

ART PERSAN.

FAÏENCES.

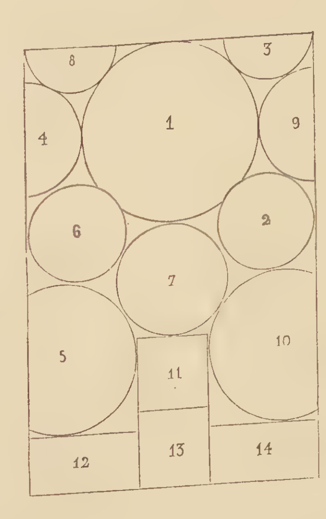
Les divers motifs dont se compose la planche ci-contre peuvent donner une idée exacte du système de décoration généralement employé dans les faïences persanes.

Il procède le plus souvent de l'arabesque pure, combinée fréquemment avec la fleur d'ornement, dont le dessin se rapproche plus ou moins de types naturels, parmi lesquels il est facile de reconnaître la rose, l'œillet d'Inde, la tulipe, la jacinthe, etc.... Parfois aussi ce décor s'anime de quelque animal chimérique, tel que l'oiseau qui occupe le centre du magnifique plat appartenant à M. le comte de Nieuwerkerke.

Voici l'indication des collections auxquelles les motifs reproduits sont empruntés :

PLATS.

Nº 1. Collection de M. le comte de Nieuwerkerke.
Nºs 2, 3, 4, 5. Collection de M. Scheffer.
Nºs 6, 7. Collection de M. le Dr Mandl.
Nº 8. Collection de M. Lequen.



Nº 9. Collection de M. Patrice Saline.
Nº 10. Collection de M. le Bon de Seneval.

PLAQUES DE REVÊTEMENTS VERNISSÉES.

Nºs 11, 12. Collection de M. Parvillée.
Nº 13. Collection de M. le Dr Meymar.
Nº 14. Collection de M. Collinot.

Ces divers objets ont tous figuré à l'exposition orientale de 1869, organisée par l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie.



Lith. par Lebreton et Bailly
imp Firmin-Didot. fr. Fils & Cie, Paris

PL. XXIII.

ART PERSAN.

TAPISSERIE ET ORNEMENTS COURANTS.

Le tapis représenté appartient à la plus belle époque de l'art persan, le XVI[e] siècle de notre ère. La fleur naturelle que les Persans ont si souvent employée n'y joue qu'un rôle très-secondaire, mais la flore conventionnelle y étale toute sa splendeur. Ce tapis contient les variétés les plus importantes de la palme orientale; la répartition des couleurs y est des plus heureuses et tout à fait typique.

Appartient à M. Bouvier, peintre.

Les neuf motifs d'ornementation courante proviennent des peintures de deux exemplaires du *Schah Nameh,* cités dans la notice de la planche XXIV, appartenant à la Bibliothèque nationale (489 et 494, réserve-supplément persan). Ils sont composés d'éléments géométriques très-intéressants, bien que dans l'emploi de cette nature d'ornement les Persans n'aient pas, en général, égalé les Arabes et les Maures.

PERSIAN

PERSAN

PERSISCH



Lith. par Le Breton

Imp. Firmin Didot frères Fils & Cie Paris

PL. XXIII.

PL. XXIV.

ART PERSAN.

ORNEMENTS DE MANUSCRITS.

Les deux sujets qui composent la planche ci-contre représentent, le premier une page du *Châh Namèh* ou *Schah Nameh*, manuscrit de la Bibliothèque Nationale (Supplément persan n° 489, Réserve), le second une page d'un autre exemplaire aussi manuscrit du même ouvrage, appartenant également à la Bibliothèque (Supplément, n° 494).

Le *Schah Nameh* est une histoire en vers des anciens rois de Perse par Abou'l Casim Firdousi ou Ferdoucy, qui travailla trente ans à son poëme composé de 60,000 distiques, et le dédia au célèbre Mahmoud le Ghaznévide : il mourut l'an 411 de l'Hégire (1020 de notre ère).

Ce poëme, l'un des monuments les plus importants de la langue persane, a été l'objet de nombreux travaux philologiques. Une très-belle édition, dont la traduction et les commentaires sont dus à M. J. Mohl, de l'Institut, ainsi que la révision des textes, a été publiée de nos jours par l'Imprimerie Nationale.

Le manuscrit n° 489 a été acheté à Ispahan par Otter et paraît provenir de la bibliothèque des Sofis.

La Bibliothèque possède encore un autre exemplaire du *Schah Nameh*, de la plus grande beauté, portant la date de 1012 de l'Hégire, et inscrit au Supplément persan sous le n° 490 de la Réserve.

Lithographié par Picard

Imp. Firmin Didot fr Fils & Cie Paris

PL. XXV.

ART PERSAN.

TAPIS.

La planche ci-contre reproduit le fond et les bordures d'un tapis de prière, de fabrication persane, aussi remarquable par l'élégance hardie des enroulements que par l'harmonie parfaite des diverses couleurs qui concourent à l'effet général.

Le fond de drap est soutaché de broderies d'applique en même étoffe, bordées de soie (1).

La forme particulière des fleurs qui ornent les deux broderies, à fond blanc et à fond noir, ainsi que les coins sur fond noir du sujet principal, montre bien l'influence que les arts indien et persan ont exercée l'un sur l'autre, et le lien étroit qui les unit.

(1) Ce beau tapis a été justement remarqué à l'exposition de *l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, où il figurait dans le musée Oriental. Nous devons à l'obligeance de M. Léonce Mahoû, à qui il appartient, de pouvoir en offrir la reproduction à nos lecteurs.

PL. XXVI.

ART ARABE.

RELIURE.

Cette planche représente la reliure du grand Coran appartenant à M. Ambroise Firmin-Didot, dont les deux planches qui suivent celle-ci reproduisent les rosaces et les bordures.

Ce Coran, ainsi que la reliure qui le recouvre, est de la plus grande dimension. Il ne mesure pas moins de $1^{m},04$ de hauteur sur $0^{m},52$ de large.

Si l'ornementation manuscrite des pages reproduites plus loin offre un certain mélange de persan et d'arabe, c'est le style arabe pur qui brille dans cette belle reliure, caractérisé par la fermeté de la construction géométrique.

Le dessin principal appartient à la combinaison des rosaces dont les lignes ont fourni aux Arabes tant d'arrangements variés et ingénieux. Dans ce genre de composition, l'intérêt est particulièrement porté sur la figure incidente née de la rencontre de deux rosaces de grandeur inégale, figure appelée à leur servir de jonction. Cette incidence est digne d'intérêt dans l'exemple présent, car l'agrafe géométrique est elle-même un agencement riche dont le double heptagone largement disposé combat la monotonie que ce genre pourrait offrir.

Le motif du milieu de la planche est une bordure d'angle de cette même reliure.

Les autres bordures sont prises aux plats intérieurs et extérieurs.



Dufour & Bauer, lith.

Imp Firmin-Didot fr Fils & Cie, Paris.

PL. XXVI.

PL. XXVII.

ART ARABE.

ENLUMINURES DE MANUSCRITS.

ROSACES.

Les rosaces groupées dans la planche ci-contre sont toutes tirées d'un Coran manuscrit, richement orné, d'une dimension exceptionnelle, qui fait actuellement partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot.

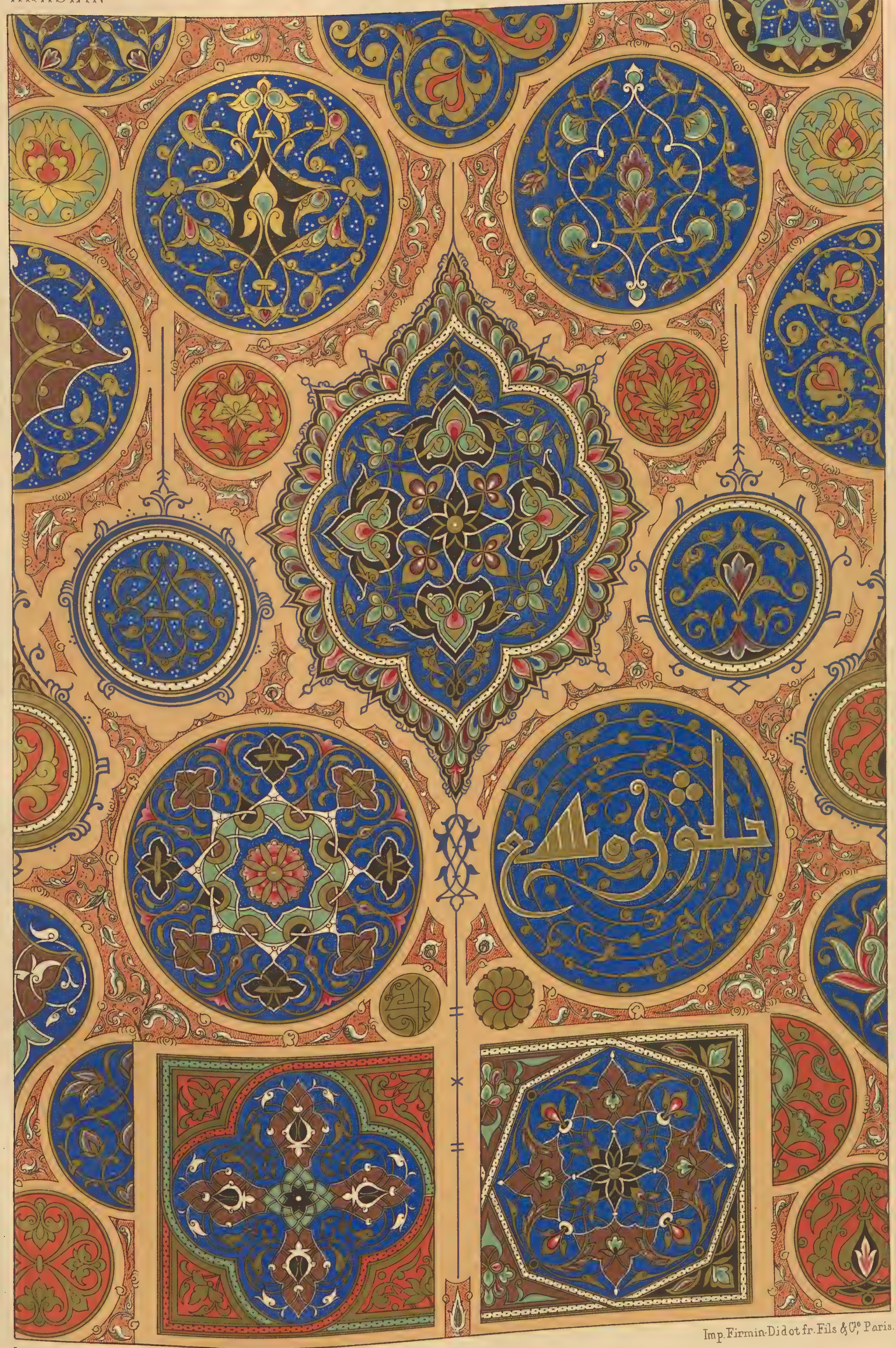
L'art arabe s'y caractérise bien, non-seulement par l'absence complète des figures vivantes, dont la représentation était défendue par la loi religieuse, mais encore par la puissance de la combinaison géométrique. On y remarquera plusieurs des caractères justement signalés par Owen Jones (*Grammaire de l'ornement*) comme typiques dans l'ornementation arabe, tels, par exemple, que l'enroulement continu de courbes rattachées à un centre unique et rayonnant jusqu'à la circonférence, notamment dans la rosace qui fait le centre de la planche.

L'emploi de la fleur mêlée à l'ornement linéaire, dont elle fait partie, accuse dans cette ornementation arabe une influence manifeste de l'art persan.

ARABIAN

ARABE

ARABISCH



Lith. par F. Durin

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie. Paris.

PL. XXVII.

PL. XXVIII.

ART ARABE.

ENLUMINURES DE MANUSCRITS.

INSCRIPTIONS ORNÉES.

Les fragments dont cette planche est composée ont été pris à la même source que ceux de la planche de rosaces qui précède; ils sont tirés du grand Coran enluminé qui fait partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot. Ce que nous avons dit du style général de ces peintures est encore applicable ici.

Les sujets reproduits sont empruntés aux entourages des inscriptions ornées en lettres coufiques (ancienne écriture arabe) qui séparent les cent quatorze *surates* ou divisions principales du texte. On trouve même des exemples de ces caractères dans les deux fragments qui figurent de chaque côté de la rosace du milieu.

La nature de ces ornements les rend essentiellement propres à fournir des modèles d'une grande variété à l'industrie de l'orfévrerie émaillée.

Après avoir constaté déjà l'influence de l'art persan sur cette ornementation, nous trouvons ici d'autre part des traces non moins reconnaissables du style byzantin, par exemple dans l'angle qui occupe, à gauche, le bas de la planche.

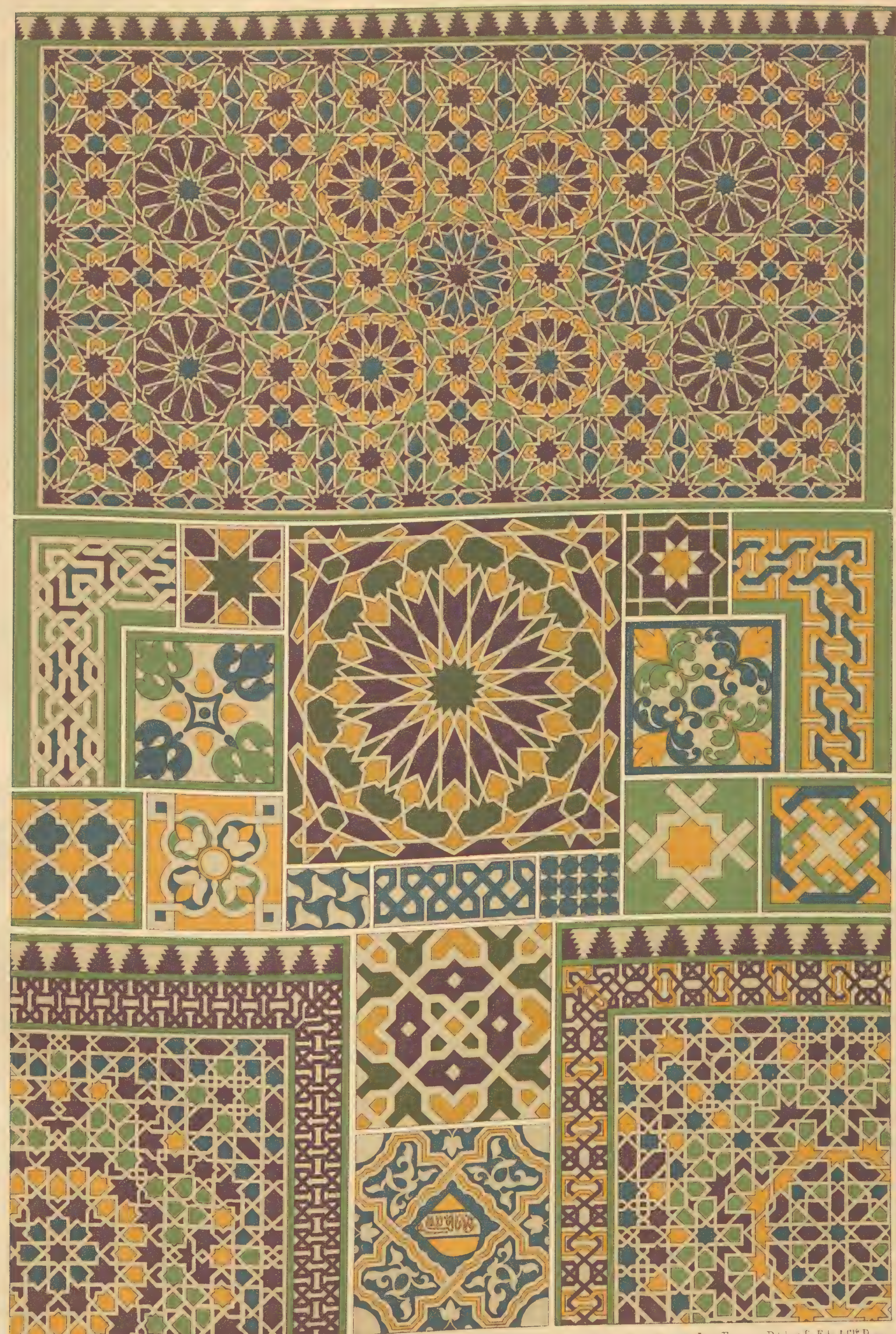
ARABIAN ARABE ARABISCH



Lith par Dufour & F. Durin

Imp. Firmin-Didot fr. & Fils & Cie Paris

PL. XXVIII.



Dufour et Sanier lith. Imp Firmin-Didot, Fr. Fils & Cie Paris

PL. XXIX.

PL. XXX.

ART MAURESQUE.

DÉCORATION D'ARCHITECTURE.

Les divers motifs réunis dans la planche ci-contre proviennent tous de l'Alhambra, du merveilleux palais des rois maures de Grenade, où l'on trouve l'expression la plus complète de ce style qui a emprunté au byzantin ses principaux éléments, en les développant avec plus de richesse et de largeur. Ce qui frappe le plus dans ce système (et c'est là un mérite de premier ordre dans une décoration architecturale), c'est que les grands linéaments de l'ornementation contiennent les principes d'une construction réelle que vient compléter la répartition des détails. C'est pourquoi, malgré leurs faibles reliefs superposés, ces ornements semblent concourir, par une agréable illusion, à la solidité même de l'édifice qu'ils décorent.



Lith. par F. Durin

Imp. Firmin-Didot Fr. Fils & Cie. Paris

PL. XXXI.

ART BYZANTIN.

PEINTURES MURALES, MOSAÏQUES

ET

PEINTURES DE MANUSCRITS.

Nous classons les motifs reproduits ci-contre dans l'ordre historique, en commençant par ceux qui remontent à l'époque la plus ancienne.

Nos 1, 2, 3, 4, 5.

Peintures de Sainte-Sophie, remontant au VIe siècle, d'après Salzemberg.

Ces peintures appartiennent encore de très-près au style grec.

No 6.

Mosaïque de l'église de Saint-George à Thessalonique, d'après Ch. Texier.
(*L'Arménie, la Perse et la Mésopotamie,* 2 vol. in-folio; Firmin-Didot.)

Nos 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Peintures recueillies à Constantinople, VIIe et VIIIe siècle, d'après Salzemberg.

No 17.

Bordure émaillée.

Nos 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28.

Peintures marginales, VIIIe et IXe siècle; anciens ornement peu altérés.
(Bibl. Nationale, réserve, manuscrit 139; fonds grec.)

Nos 29, 30.

Peintures d'un manuscrit exécuté vers 860 pour l'empereur Bazile le Macédonien. (Bibl. Nationale, réserve, no 510; fonds grec.)

Nos 31, 32.

Manuscrit. (Bibl. Nationale, réserve, no 64; fonds grec.)

Nos 33, 34.

Mosaïques : la première de Palerme, la seconde de Monreale, XIIe siècle.

Nos 35, 36, 37, 38, 39, 40.

Détails provenant des divers manuscrits cités plus haut.

BYZANTIN



Lith. par Jetot

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie. Paris.

PL. XXXI.

PL. XXXII.

MOYEN AGE.

VIII[e] SIÈCLE.

ORNEMENTS DE MANUSCRITS.

Les trente-huit motifs réunis dans la planche ci-contre appartiennent à une période de transition, très-intéressante à étudier, entre le style gréco-romain ou pompéien (dont les traces sont visibles surtout dans les n[os] 2, 3, 5, 7, 10, 11, 13, 18, 29, 30, 32,) et le style byzantin proprement dit. Tous sont empruntés à des enluminures de manuscrits, genre dans lequel, pendant une notable partie du moyen âge, semble s'être réfugié l'art ornemental. En voici l'indication :

N[os] 1 à 26.
Évangéliaire de Saint-Sernin (de Toulouse).
Manuscrit latin écrit par Godescald pour l'empereur Charlemagne.
Bibliothèque du Louvre.

N[os] 27 à 38.
Évangéliaire de Saint-Médard (de Soissons).
Manuscrit latin.
Bibliothèque Nationale.

Si l'on veut connaître plus à fond ce style intéressant, on pourra consulter avec fruit la publication remarquable de M. le comte Aug. de Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits* (Paris, 1835 et ann. suiv.; in-f° max.)



Lithographié par Bauer
Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XXXII.

PL. XXXIII.

MOYEN AGE.

STYLE BYZANTIN.

MOSAÏQUES, INCRUSTATIONS, NIELLES ET PEINTURES.

Voici l'indication des numéros à mettre sur la planche et des désignations qui s'y rapportent :

9	15	10	17 · 16 · 19	8 · 4
3	7			22
21	24	20	23	
5	12		13	6
14				18
1		25 · 11		2

Nos 1, 2, 3, 4.

Églises Saint-Georges, Saint-Démétrius et Sainte-Sophie, à Thessalonique.

(D'après M. Ch. Texier : *Description de l'Asie Mineure,* 3 vol. in-folio, Firmin-Didot.)

Nos 5, 6.

Cathédrale de Ravello.

Nos 7, 8.

Cathédrale de Monreale.

Nos 9, 10.

Chapelle de la Ziza, à Palerme.

No 11.

Chapelle Palatine de Palerme.

Nos 12, 13, 14, 15, 16, 17.

Manuscrit grec de la Bibliothèque nationale, no 64.

No 18.

Autre manuscrit grec, no 139.

No 19.

Autre manuscrit grec, no 230.

Nos 20, 21, 22.

Tirés des *Memorie spettanti alla Calcografia del comm. Conte Leopoldo Cicognara*, 1831.

C'est à l'obligeance de M. Moyaux, architecte, que nous devons de pouvoir reproduire les mosaïques de Palerme, relevées par lui sur les originaux, ainsi que celles de même source qui figurent dans la planche XXXVI.



Lith. par F. Durin. . Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie. Paris

PL. XXXIV.

MOYEN AGE.

XIE SIÈCLE.

ORNEMENTS BYZANTINS.

Ces ornements, très-intéressants au double point de vue historique et artistique, sont tous, à l'exception du fleuron qui occupe le centre de la partie supérieure, empruntés à un très-curieux manuscrit de la Bibliothèque nationale (Supplément latin n° 1075) appelé *Évangéliaire ou Apocalypse d'Aquitaine ou d'Espagne.*

Le fleuron central est tiré d'un autre manuscrit grec, dépendant de la même Bibliothèque (Rés. n° 230).

Indépendamment de la valeur originale de ces fragments pris à une source peu connue, il est intéressant de signaler, d'après les exemples mêmes qu'ils offrent, l'influence bien manifeste de l'art byzantin sur l'art arabe, phénomène qui n'est pas rare dans l'histoire des peuples, où l'on voit souvent les civilisations conquérantes emprunter, pour se les adapter, les arts des civilisations conquises. (Voir l'Introduction.)

C'est surtout dans le feuillage rouge et jaune sur fond rose du n° 1 et dans ceux des n°s 5 à 9, 13 à 17, que l'on retrouve les silhouettes et les formes générales que l'art arabe s'est appropriées, en les traduisant avec plus de largeur et de simplicité et en les rattachant à des compositions plus fortement conçues.



Lith. par Pralon

Imp. Firmin-Didot fr. & Fils & Cie, Paris

PL. XXXIV.

PL. XXXV.

ART BYZANTIN.

MOSAÏQUES, ÉMAUX FILIGRANÉS ET BRODERIES.

Les nos 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7 sont des mosaïques provenant de la chapelle de Ziza à Palerme. Les dessins en ont été rapportés par M. Hittorff, dont le fils a eu l'obligeance de nous les communiquer.

Les nos 8, 9, 10, 11 sont des émaux cloisonnés et filigranés servant d'entourage à des pierres montées, d'après un Évangéliaire du Musée du Louvre.

Les nos 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 sont tirés des fresques d'un monastère près de Trébizonde, recueillies par M. Charles Texier. Ils représentent des fragments de ces étoffes brodées, ornées de perles et de pierres précieuses, dont les Byzantins se couvraient et qu'ils employaient jusque sur leurs chaussures. C'est ce goût si répandu pour les objets d'un travail précieux qui faisait dire à saint Jean Chrysostome : « Toute notre admiration aujourd'hui est réservée pour les orfèvres et les tisserands. »

« Les artistes, dit Batissier, étaient obligés de renoncer aux anciennes traditions, de créer des types nouveaux, « et ils recherchaient l'éclat de la richesse plutôt que la beauté. »

BYZANTINE

BYZANTIN

BYZANTINISCH



Durin lith.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XXXV.

PL. XXXVI.

MOYEN AGE.

XIIe SIÈCLE.

DÉCORATIONS EN MOSAÏQUE.

Les seize motifs de décoration en mosaïque groupés dans notre planche se répartissent, quant à leur provenance, de la manière suivante :

Nos 1 à 12.

CHAPELLE PALATINE DE PALERME.

Voici en quels termes l'époque et le style de ce monument sont indiqués par Batissier (*Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge*, p. 397) :

« Quand les Normands arrivèrent en Sicile, cette province était riche en monuments. Le roi Roger ne put s'empêcher de les admirer, et, dans les constructions qu'il entreprit, il se servit d'architectes byzantins qui s'étaient déjà emparés des innovations faites en architecture par le goût arabe. Les églises que les nouveaux conquérants firent édifier offrent une combinaison évidente du style latin et du style grec.

« Nous citerons, parmi les plus belles et les plus curieuses basiliques de ce siècle qui sont venues jusqu'à nous, la chapelle royale de Palerme, bâtie vers 1129 par le roi Roger, dont toutes les arcades sont ogivales et le plafond divisé en caissons.

Nos 13, 14, 15.

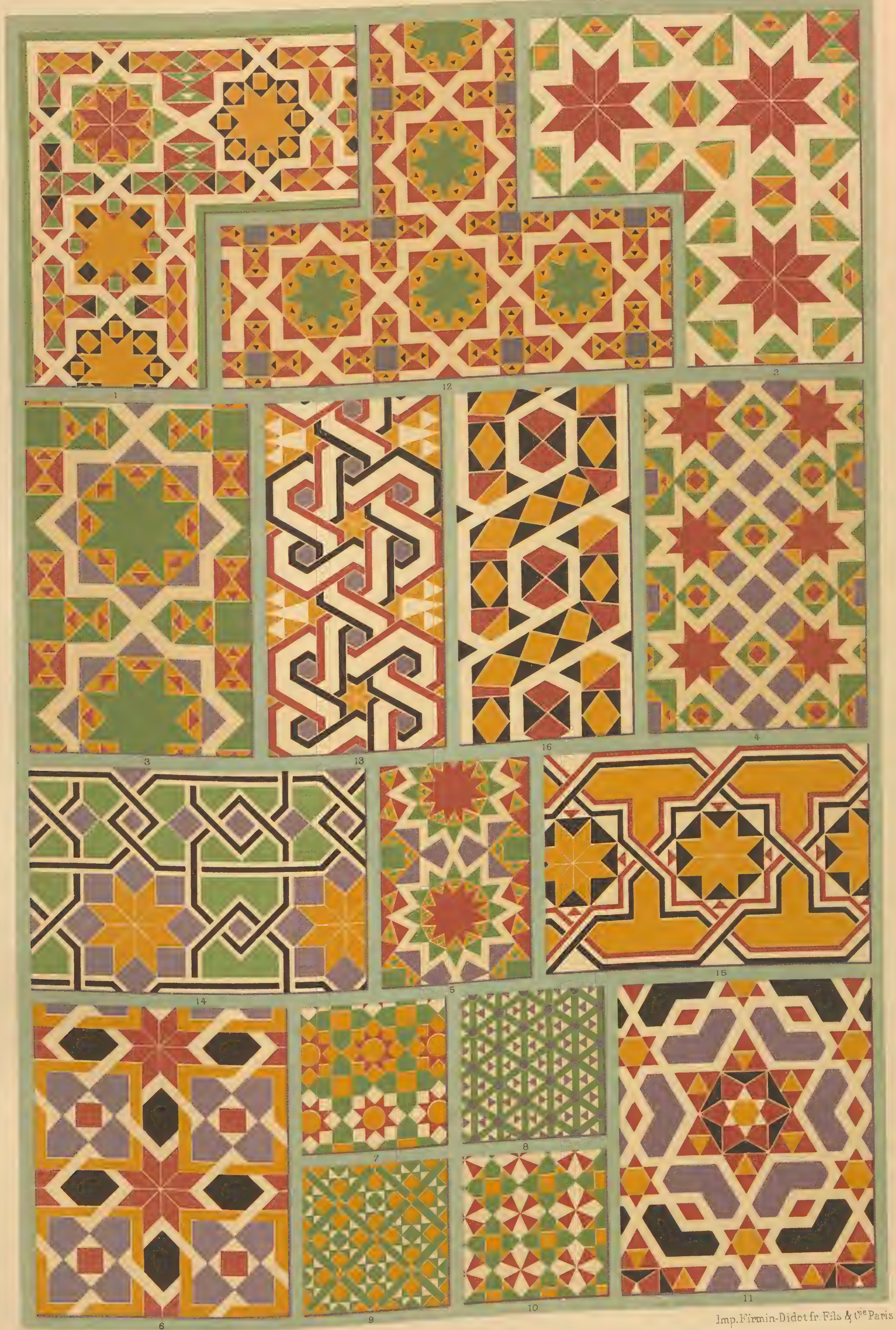
PALAIS DE LA ZIZA, A PALERME.

(Communiqués par M. Moyaux, architecte.)

No 16.

CATHÉDRALE DE SALERNE.

MIDDLE AGES. MOYEN ÂGE. MITTEL-ALTER.



Lithographié par G. Sanier

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XXXVI.

PL. XXXVII.

MOYEN AGE.

XIVe ET XVe SIÈCLE.

MARQUETERIES.

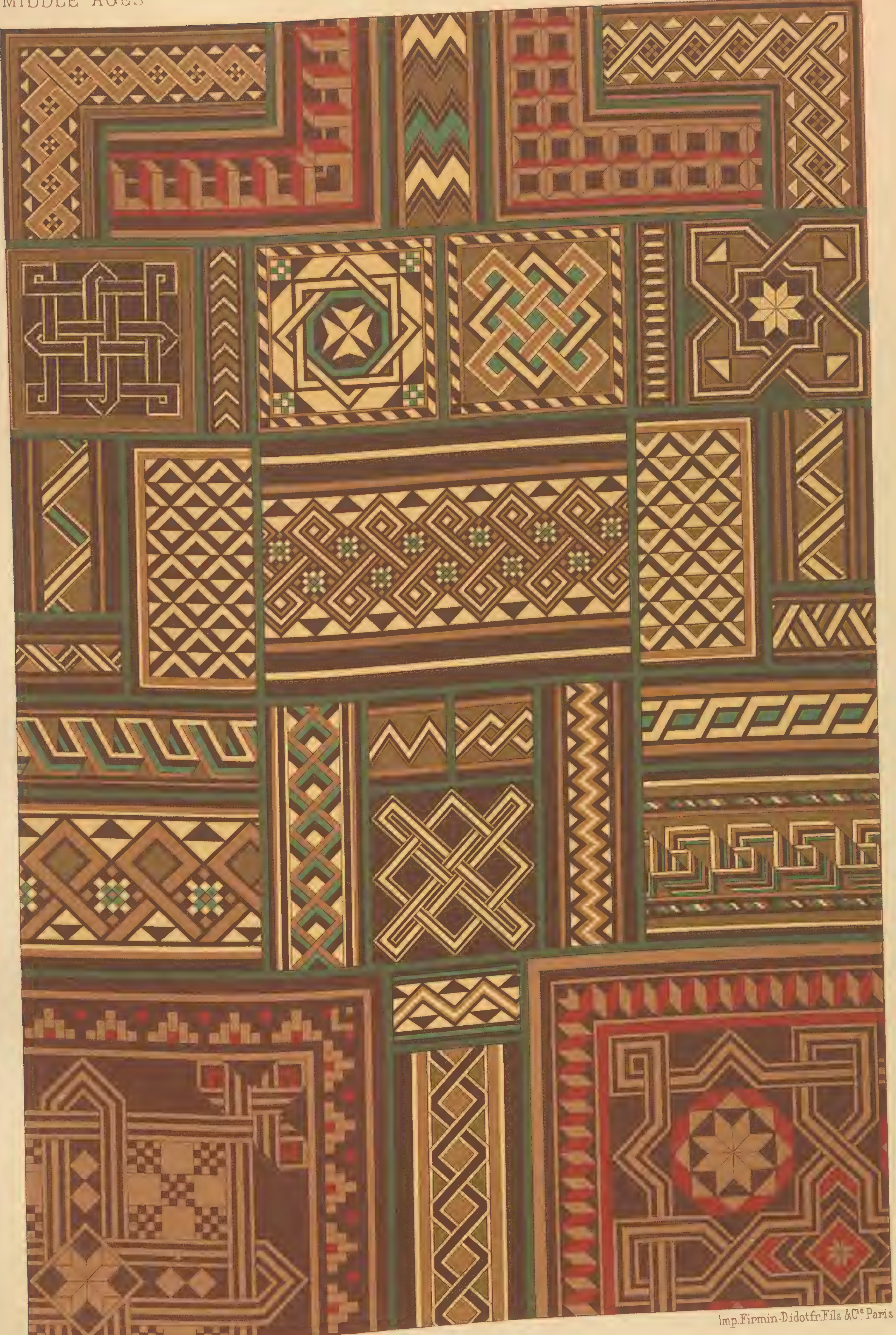
Les vingt premiers numéros de la planche ci-contre représentent des mosaïques d'ivoire et de bois provenant du rétable dit *de Poissy*, magnifique monument d'ivoire, dans le plus beau style du XIVe siècle, que l'on admire au Musée du Louvre.

La donation de ce rétable fut faite en 1416 par Jean de France, frère de Charles V, et Jeanne, comtesse d'Auvergne et de Boulogne, qu'il avait épousée en secondes noces, l'an 1389.

Les n°s 21 à 27 sont empruntés à divers coffrets en ivoire d'une même époque, dépendant de la collection Sauvageot.

Les n°s 28 à 31, mosaïques de bois du XVe siècle, proviennent de la chaire de saint Ambroise à Milan.

Le style de ces divers motifs, bien que plusieurs appartiennent à une époque plus ou moins rapprochée de la Renaissance, rentre dans le genre byzantin. Il est d'ailleurs dans la nature d'une industrie comme celle de la marqueterie, qui ne comporte que des moyens simples, de se plier moins que toute autre aux modifications successives de l'ornementation.



Lith par Daumont

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XXXVII.

PL. XXXVIII.

MOYEN AGE.

VII , VIIIE, ET IXE SIÈCLE.

ORNEMENTS CELTIQUES.

Celtique, tel est le nom que donnent généralement aujourd'hui à ce style, appelé souvent aussi Anglo-Saxon, ceux qui l'ont le plus récemment étudié. Présenté par certains critiques comme un mélange de scandinave et de byzantin, il est surtout considéré par J.-O. Westwood (dans la *Grammaire de l'Ornement* d'Owen Jones) comme indigène et dû au génie particulier des habitants primitifs des Iles Britanniques. Comme caractères essentiels de ce genre dans sa première période le même auteur signale : 1° l'absence de toute imitation de feuillages ou de végétaux ; 2° l'emploi presque exclusif de simples figures géométriques, entrelacs de rubans, lignes diagonales ou spirales, etc. (Voir l'introduction, page 32.)

VIIe SIÈCLE.

N°s 1, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 25, 28, 29, 30. — Évangiles dits de Durow. (Collége de la Trinité, à Dublin.)
Symboles des Évangélistes et pages ornementales.

N°s 4, 33. — Frontispice des Évangiles de saint Marc et de saint Luc.

N° 26. — Évangiles dits de Lindisfarne.
Page ornementale.

N°s 22, 31. — Évangile de saint Luc. (British Museum.)
Frontispice.

VIIIe SIÈCLE.

N° 18. — Commentaires sur les Psaumes par Cassiodore, « *manu Bedæ* ». (Bibliothèque de la Cathédrale de Durham.)
David vainqueur.

N°s 8, 24. — Le Royal Psalmiste.

N°s 2, 14. — Évangile de saint Matthieu, avec les symboles des Évangélistes. (Bibliothèque du couvent de Saint-Gall.)

IXe SIÈCLE.

N° 6. — Évangile latin. (Bibliothèque de Saint-Gall.)
Page ornementale et glorification de Jésus-Christ.

N° 10. — Manuscrit de la même bibliothèque.
Crucifiement.

N° 27. — Psautier de Saint-Jean a Cambridge.
Victoire de David sur Goliath et sur le Lion, et commencement des Psaumes 1 et 102.

C'est également à divers manuscrits de la Bibliothèque Bodléienne à Oxford, de celle du couvent de Saint-Gall et du collége de la Trinité à Dublin, que se rapportent les motifs secondaires portant les n°s 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 32.

Quant à ceux dont la nomenclature précède, les sujets dont ils font partie sont donnés dans leur ensemble par Westwood dans son grand ouvrage (*Miniatures et ornements de manuscrits anglo-saxons et irlandais*), auquel on devra se reporter si l'on veut connaître à fond ce style particulier dont, fidèle à notre principe, nous nous sommes borné à donner les exemples les plus saillants dans la réunion des motifs détachés dont se compose notre planche.



Lithographié par Painlevé.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. XXXIX.

MOYEN AGE.

VIIe, VIIIe, IXe, X^{e} ET XIe SIÈCLE.

ORNEMENTS CELTIQUES.

La planche XXXVIII présentait surtout le style celtique dans sa première phase, caractérisée par l'emploi exclusif des combinaisons purement linéaires et géométriques, et à laquelle se rattachent encore les plus anciens des documents réunis dans celle-ci (n°s 1 à 12). Mais le genre commence à se modifier dans les n°s 13, 15 et 16 (VIIIe et IXe siècle), où l'on voit apparaître les têtes d'animaux chimériques mêlées aux courbes des entrelacs qu'elles terminent, et ensuite, plus on avance dans les IXe et Xe siècles, plus la ligne perd de sa régularité mathématique, plus la forme devient libre et emprunte à la nature ses variétés et ses caprices. C'est à cette période nouvelle, que l'on a appelée la période *d'exfoliation*, que se rapportent les n°s 18 à 33 (X^{e} et XIe siècle). Enfin, dans les quatre magnifiques initiales qui portent les n°s 34 à 36, on trouve réunis dans une mesure parfaite ces deux éléments de fantaisie et de symétrie que l'ornement bien conçu ne doit pas séparer.

VIIe Siècle. — N°s 1, 2, 3, 4, 5, 6. ÉVANGILES dits DE DURROW (Collège de la Trinité, à Dublin). — N°s 7 et 8. LIVRE DE KELLS, *Book of Kells* (Collège de la Trinité, à Dublin). — N°s 9 et 10. MANUSCRITS ROYAUX : M. S. I. E., VI (British Museum).

VIIe et VIIIe Siècle. — N° 11. CODEX AUREUS (Bibliothèque royale de Stockholm).

VIIIe Siècle. — N° 12. ÉVANGILES DE THOMAS, abbé de Hohenaugia (Bibliothèque capitulaire de Trèves). — N° 13. COMMENTAIRES SUR LES PSAUMES, par Cassiodore (Bibliothèque de la Cathédrale de Durham).

VIIIe et IXe Siècle. — N° 14. ÉVANGILES DE SAINT CHAD (Cathédrale de Litchfield).

IXe Siècle. — N° 15. PSAUTIER DE SAINT JEAN (Collége de Cambridge). — N°s 16 et 17. ÉVANGILES DE MAC DURNAN (Bibliothèque archiépiscopale de Lambeth).

Xe Siècle. — N° 18. ÉVANGILES LATINS (Collége de la Trinité, à Cambridge). — N°s 19, 20, 21. CODEX VOSSIANUS (Bibliothèque Bodléienne, à Oxford). — N° 22. *Benedictional* DE SAINT ŒTHELVOOD (Bibliothèque du duc de Devonshire).

XIe Siècle. — N°s 23 et 24. GRAND PSAUTIER LATIN (Bibliothèque publique de Boulogne). — N°s 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33. PSAUTIER D'ARUNDEL (British Museum). — N°s 34, 35, 36, 37. INITIALES provenant de l'Abbaye de Saint-Germain des Prés (Bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot).



Lith. par Bauer

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XL.

MOYEN AGE.

XIe ET XIIe SIÈCLE.

STYLE ROMAN.

PEINTURES.

Les motifs réunis dans la planche ci-contre sont tirés de deux manuscrits importants, appartenant tous deux à la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot.

Le premier est un Commentaire grand in-folio de Beatus sur l'Apocalypse, manuscrit du XIIe siècle, qui reproduit dans une grande dimension la plupart des peintures d'un autre manuscrit qui peut remonter au VIIIe.

Le second est un Évangéliaire in-folio, dont la riche ornementation nous offre les spécimens les plus divers de l'architecture et des peintures des XIe et XIIe siècle; il a été écrit au commencement du XIIe siècle pour l'usage de l'abbaye de Luxeuil en Franche-Comté, succursale de la célèbre abbaye de Saint-Colomban.

C'est le supérieur de Luxeuil, l'abbé Gérard lui-même, qui s'en dit l'auteur: *auctor codicis hujus*, et se nomme ailleurs, en faisant allusion au siège de son abbaye :

> Luxovii pastor Gerardus lucis amator,
> Dando Petro hunc librum, lumen mihi posco supernum.

Au devant de chacun des Évangiles est une page coloriée en pourpre ou en bleu et décorée dans le style des soieries du temps, représentant des animaux fantastiques, et qui semble même d'une époque antérieure aux peintures du manuscrit. C'était l'usage alors de revêtir chaque Évangile d'une étoffe de soie tissue ou d'un vélin, avec des miniatures dans le genre des tapisseries.

Le caractère de l'ornementation y est *roman*, c'est-à-dire d'origine à la fois grecque et romaine, autrement dit byzantine. L'ampleur des feuillages vigoureux, largement découpés, le mélange des figures naturelles et fantastiques, tout y atteste la dernière transformation de l'ornementation antique proprement dite, appartenant encore en ar-

chitecture, à la décoration du plein cintre. Ce n'est guère qu'en plein treizième siècle que l'imitation de la flore indigène, les trèfles, les quatre-feuilles, la volute des crosses sont venus changer l'aspect de l'ornementation dans le sens du style que l'on a appelé *gothique* ou *ogival*.

Dans la réduction ci-dessous les nos 1 à 16 appartiennent au manuscrit de Beatus, les autres au manuscrit de Luxeuil.



Lith. par Daumont

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. XL.

PL. XLI.

MOYEN AGE.

BRODERIES, PEINTURES ET ÉMAUX.

Voici comment se répartissent, quant à leur origine, les divers motifs contenus dans la planche.

Nos 1, 2, 3, 4.

Étoffes de soie et d'or du XIIe siècle, trouvées dans les tombeaux de l'abbaye Saint-Germain des Prés, d'après A. Lenoir. (*Statistique monumentale de Paris*.)

Nos 5, 6, 7, 8.

Peintures murales du XIIIe siècle, provenant de la chapelle Notre-Dame de la Roche (Seine-et-Oise) et du couvent des Jacobins d'Agen.

Nos 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

Peintures murales tirées des églises Amencharads-Rada et Edshult, en Suède, d'après le bel ouvrage de M. M. Mandelgren.

Nos 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27.

Émaux de la *châsse des grandes reliques*. (Trésor d'Aix-la-Chapelle.)

Nos 28, 29.

Fragments de miniatures.



Durin lith.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie, Paris

PL. XLII.

MOYEN AGE.

XIVe SIÈCLE.

ENLUMINURES DE MANUSCRITS.

Les divers motifs dont se compose la planche ci-contre sont tous tirés d'un manuscrit remarquable qui appartient à la Bibliothèque Nationale (Livre de saint Thomas d'Aquin, in-fol. latin, N° 7241 [5]; Codex Colbert, 1301).

C'est à l'art italien du XIVe siècle qu'on doit rapporter ces intéressantes enluminures. Elles offrent, en effet, une analogie frappante avec celles du manuscrit des *Statuts de l'ordre du Sain -Esprit au droit désir ou du nœud*, dont M. le comte Horace de Viel-Castel, dans la préface qu'il a mise à la reproduction de ce manuscrit (Engelmann et Graff, 1853), dit :

« La date de 1352 qu'il porte le rattache par ses peintures aux écoles de Cimabue et Giotto (le premier de ces peintres vivait encore en 1302, « et le second mourut en 1336). Et, en effet, le style de ces belles miniatures porte le cachet de l'école de ces artistes célèbres, de celle surtout « de Simone Memmi. »

Ces ornements, dont la précision et la hardiesse conviendraient aussi bien au travail des métaux, et particulièrement à la ferronnerie, qu'à l'ornementation des surfaces plates, occupent donc une place importante dans l'art qui sert en quelque sorte de transition entre le style byzantin, modifié par l'influence de l'art arabe, et celui de la Renaissance.



Lithographié par Painlevé.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie. Paris.

PL. XLII.

PL. XLIII.

MOYEN AGE.

PEINTURES DES MANUSCRITS.

Les seize premiers fragments, non numérotés, proviennent d'un manuscrit italien du XIV[e] siècle, attribué à Simon Memmi dont nous avons déjà parlé planche XLII, et font suite aux exemples contenus dans cette planche, dont ils reproduisent les principaux caractères, avec plus de variété dans les formes et l'emploi plus fréquent de la figure humaine et des figures d'animaux.

Les n[os] 17, 18, 19 et 20 sont également de provenance italienne et sont le type des décorations marginales et des initiales des manuscrits courants du XV[e] siècle. Ils proviennent d'un Suétone et d'une histoire de Justinien, communiqués par M. Bachelin-Deflorenne.



Lith par Daumont

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. XLIII.

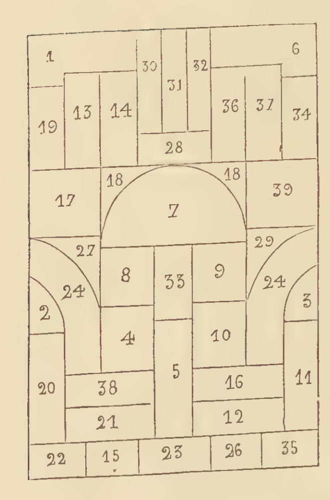


PL. XLIV.

MOYEN AGE.

XIIE, XIIIE ET XIVE SIÈCLE.

VITRAUX.



Nos 1 à 5.
Cathédrale de Chartres.

Nos 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
Cathédrale de Bourges.

Nos 13, 14, 15.
Cathédrale de Cologne.

No 16.
Église de Saint-Cunibert, a Cologne.

Nos 17, 18.
Cathédrale de Soissons.

Nos 19, 20, 21, 22, 23.
Cathédrale du Mans.

Nos 24, 25, 26.
Cathédrale de Lyon.

Nos 27, 28, 29.
Cathédrale d'Angers.

Nos 30, 31, 32, 33.
Église de Saint-Urbain, a Troyes.

Nos 34, 35.
Cathédrale de Strasbourg.

Nos 36, 37, 38.
Cathédrale de Rouen.

No 39.
Cathédrale de Sens.

C'est, comme on le voit, aux meilleures époques de la verrerie religieuse qu'ont été empruntés ces vitraux, dont il n'est pas possible de rendre la transparence et l'éclat, mais dont il est bon d'offrir les dessins et les combinaisons de couleurs comme modèles à une industrie aujourd'hui encore en pleine activité.



Lith. par Dufour et Lebreton.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XLIV.

PL. XLV.

MOYEN AGE.

XIIIe, XIVe ET XVe SIÈCLE.

VITRAUX-GRISAILLES.

Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.

Cathédrale de Cologne.

Nos 24, 25, 26, 27.

Bordures tirées de la monographie de la cathédrale de Bourges.

Nos 28, 29, 30, 31.

Cathédrale de Strasbourg.

Nos 33, 34, 35.

Cathédrale de Chartres.

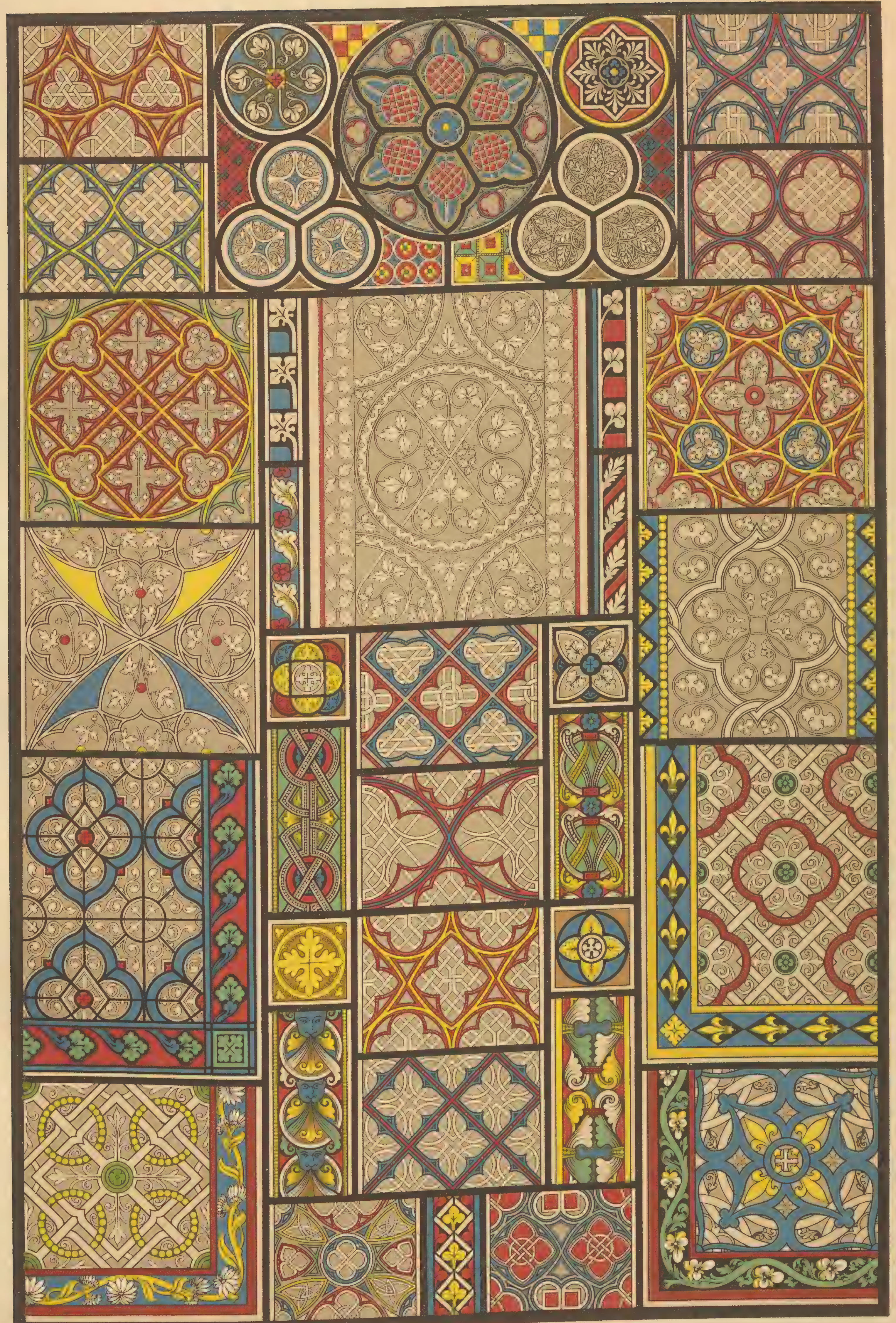
Nos 36, 37, 38, 39.

Cathédrale de Bourges.

Nos 32, 40, 41, 42.

Cathédrale de Tournai.

La peinture sur verre a surtout brillé au XIIIe siècle. Le type de l'ornementation, d'abord simple et élevé, se maintient pendant le XIVe siècle et finit par se dénaturer quelque peu en se surchargeant, au XVe siècle. On en peut juger par les fragments tirés de la cathédrale de Tournai, dont les verrières sont de 1475 à 1500.



Lith. par Dufour et Launay

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XLV.

PL. XLVI.

MOYEN AGE.

XIIIE ET XIVE SIÈCLE.

CARREAUX ET REVÊTEMENTS VERNISSÉS.

Jusqu'au XIIe siècle le pavage de luxe et le revêtement des parois de murs se faisaient à l'aide de la mosaïque ou de compartiments de pierres de couleur : jaspe, porphyre, marbre, etc.... ou encore de pierres peintes et émaillées; c'est à partir du XIIIe siècle que l'emploi des carreaux vernissés pour ce genre de travail commence à se généraliser.

13	34	15	35	14
16 17	36	18	37	19 20
33 21				7 6
22	38	30	41	23
	39		42	
2 24		29		3 8
25 1	40		43	4 26
10	27		5	9
32		12		31
	11		28	

XIIIe SIÈCLE.

1. Laon; cathédrale. — 2, 3. Rouen; musée. — 4. Abbaye de Saint-Loup. — 5. Saint-Omer; cathédrale. — 6, 7. Rouen; musée. — 8. Fontenay (Côte-d'Or). — 9, 10. Rouen; musée. — 11. Paris; musée de Cluny. — 12, 13, 14, 15. Rouen; musée. — 16, 17. Laon; cathédrale. — 18. Reims; Hôtel de ville. — 19. Fontenay. — 20. Troyes. — 21. Laon; cathédrale. — 22. Saint-Omer; cathédrale. — 23. Paris; musée du Louvre. — 24. Rouen; musée. — 25. Laon; cathédrale. — 26. Troyes. — 27. Saint-Omer; cathédrale. — 28. Troyes; archives de l'Aube. — 29. Fontenay. — 30. Rouen; Palais de Justice. — 31, 32, 33. Rouen; musée.

XIIIe ET XIVe SIÈCLE.

N°s 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43. Tirés de divers manuscrits de la Bibliothèque nationale.

N. B. La moyenne des réductions est au 1/4.

Les combinaisons usitées pour l'économie de la fabrication de ces carreaux sont des plus intéressantes pour l'ornemaniste. Notre planche offre les variétés les plus en usage :

N°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Carreau isolé, dessin complet;

N°s 9, 10, 11, 12. Carreau contre-posé horizontalement, formant bordure;

N°s 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29. Carreau contre-posé quatre fois pour former l'ensemble;

N° 30. Pavé hexagone, contre-posé quatre fois autour d'un carreau d'interséance; nouvel ensemble;

N° 31. Trois carreaux contre-posés en neuf; ensemble agrandi;

N° 32. Quatre carreaux contre-posés en seize; nouvel agrandissement;

N°s 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43. Enfin, les dessins à fond perdu sur un seul carreau.



Lith. par Wolfart

Imp. Firmin Didot fr. Fils & Cie. Paris

PL. XLVII.

MOYEN AGE.

XVE SIÈCLE.

BRODERIES ET DESSINS D'APPLIQUE D'APRÈS DES PEINTURES.

Cette planche réunit vingt-deux motifs d'ornementation de tentures et d'étoffes, remarquables par une simplicité de procédé qui n'exclut pas la puissance de l'effet, et qui consiste à marier l'or à une couleur unique, tantôt en enlevant l'or sur le fond coloré, tantôt, au contraire, en détachant la silhouette du dessin en couleur sur l'or.

Ces vingt-deux sujets sont empruntés pour la plupart à divers manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris dont voici la nomenclature, rapprochée des numéros mis sur la planche.

Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Manuscrit, Bibl. Nat., suppléments français, no 542 du catalogue.

No 7.

Sainte-Chapelle de Bourbon-l'Archambault.

Nos 8 et 9.

Vitraux de Moulins.

No 10.

Manuscrit, Bibl. Nat., no 6,789.

No 11.

Manuscrit de Monstrelet, Bibl. Nat., no 8,299.

No 13.

Heures d'Anne de Bretagne. (Musée du Louvre.)

No 14.

Manuscrit, Bibl. Nat., fonds Colbert., no 1174.

No 15.

Manuscrit, Bibl. Nat., no 540.

Nos 16 et 17.

Manuscrit, Bibl. Nat., no 6,788.

Nos 18 et 19.

Légende dorée, Bibl. Nat., no 6,888.

Nos 20, 21.

Manuscrit, Bibl. Nat., no 9,387. A. F.

No 22.

Manuscrit (Livre d'heures des Shœnborn) appartenant à M. de Rothschild.



Lithographié par Painlevé.
Imp. Firmin-Didot, fr. Fils & Cie. Paris.

PL. XLVIII.

MOYEN AGE.

XVᴱ SIÈCLE.

FLORE CONVENTIONNELLE ET FLEURONS.

Les détails qui remplissent la planche ci-contre, trop nombreux pour que nous puissions indiquer toutes les sources, ont été pris dans plusieurs manuscrits du XVe siècle.

Les motifs sont, en général, empruntés à la flore nationale, tantôt dans ses formes les plus simples, tantôt dans des combinaisons arbitraires de diverses plantes entre elles, ou encore de ces plantes avec des figures d'animaux, voire même avec des figures humaines qui en naissent en quelque sorte.

Le Moyen Age excellait dans ces sortes de caprices fantastiques que l'imagination peut varier à l'infini avec cette liberté d'invention qui est le type du genre, mais dont on peut dégager toutefois le principe de certaines formes générales, telles par exemple que la feuille de houx, d'un usage si fréquent dans les manuscrits, présentée ici sous tant d'aspects différents et susceptible même, en dehors de l'enluminure, de plus d'une application variée. Citons, entre autres, celle qu'on en peut faire aux crêtes de ferronnerie.



Lith par Durin

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XLVIII.

PL. XLIX.

MOYEN AGE.

XVᴱ SIÈCLE.

ENLUMINURES DE MANUSCRITS.

FLEURS ET BIJOUX.

Les vingt-cinq sujets dont nous donnons la reproduction sont tirés de divers manuscrits; en voici la nomenclature exacte rapprochée des numéros de la planche.

Nos 1 et 2.

HEURES *illuminées*. (Bibl. Nat., Ms. n° 1173; fonds Colbert, n° 4821.)

« Le texte latin est daté de 1398; les enluminures sont postérieures et peuvent être attribuées à Israël van Meckenen. »

Nos 3 et 4.

LA LÉGENDE DORÉE. (Bibl. Nat., Ms. n° 6889.)

Manuscrit attribué à Jean Fouquet.

Nos 5 et 6.

MANUSCRITS DIVERS. (Bibliothèque de l'Arsenal.)

N° 7.

LIVRE D'HEURES DES SHOENBORN, appartenant aujourd'hui à M. de Rothschild.

Nos 8 à 25.

MOTIFS DE BIJOUTERIE, tirés des marges d'un Sénèque. (Bibl. Nat., Ms. n° 8551.)

Bien qu'on puisse retrouver dans quelques détails des sujets reproduits l'empreinte du genre capricieux et chimérique où se complaisait souvent le Moyen Age, ils appartiennent en général à un style gracieux et sage qui permet à l'art ou à l'industrie moderne de les imiter avec succès. On remarquera surtout, à ce point de vue, l'intérêt pratique offert par les modèles de bijouterie compris sous les nos 8 à 25.



Lithographié par F. Durin

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. L.

MOYEN AGE.

XVe SIÈCLE (DEUXIÈME PARTIE).

ENLUMINURES DE MANUSCRITS.

On peut présenter les motifs réunis dans cette planche comme des produits éminemment originaux de l'art français et flamand, avant l'invasion de l'art italien, qui caractérise la Renaissance proprement dite. Les données naturelles, empruntées au branchage, au feuillage et à la fleur, y sont traduites, au point de vue décoratif, avec une grâce qui n'exclut pas le savoir et une élégante variété.

Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Heures dites du *marquis de Paulmy.*

Bibliothèque de l'Arsenal.

Nos 11, 12.

Manuscrit appartenant à M. le comte de Bastard.

Nos 13, 14.

Heures *illuminées* attribuées à Israël van Meckenen, Bibl. nation. M. Sorb. 1173; fonds Colbert, 4821.

Nos 15, 16, 17, 18.

Manuscrits divers.

Bibliothèque de l'Arsenal.

PL. LI.

RENAISSANCE.

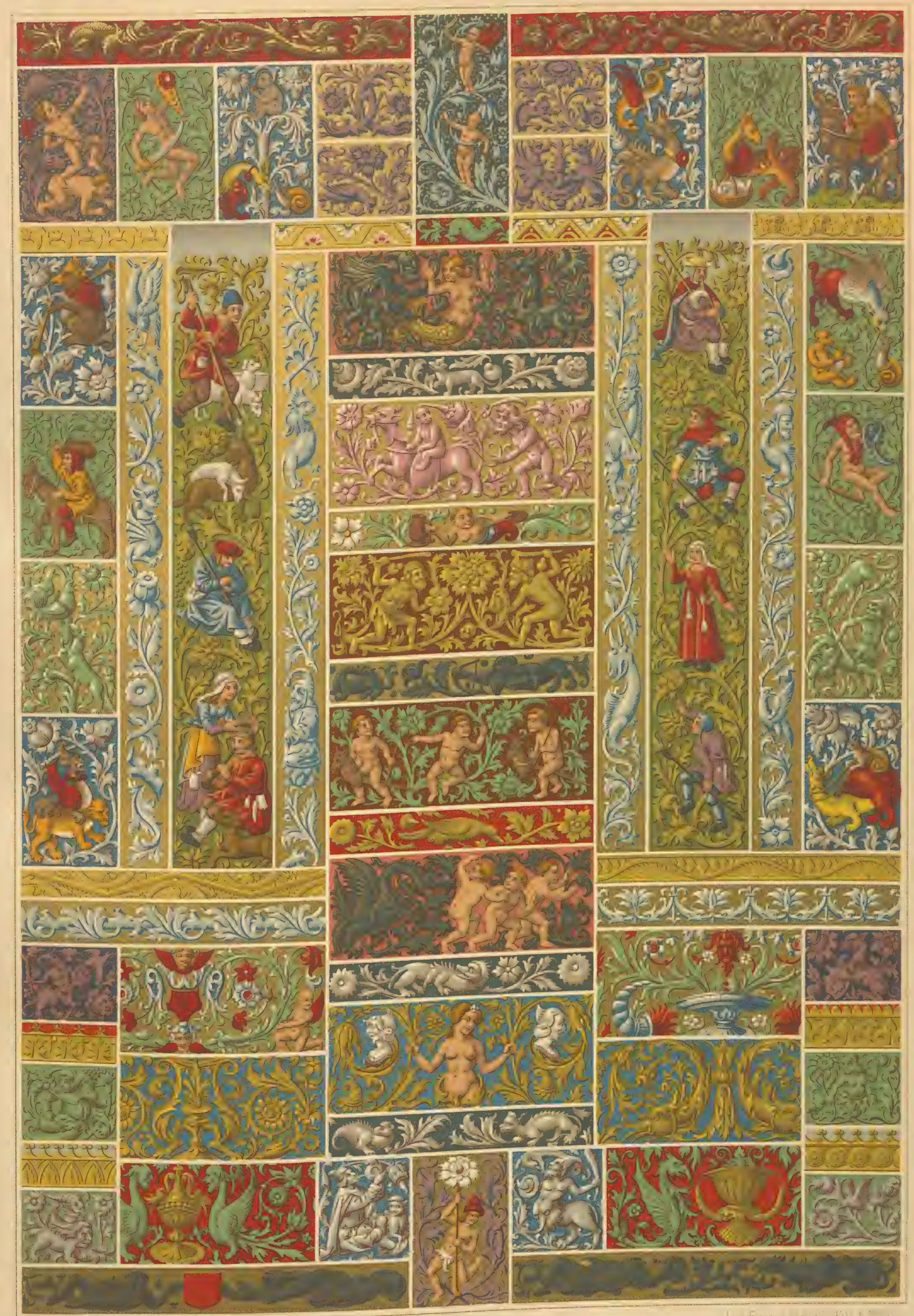
PANNEAUX, FRISES ET BORDURES.

Tous les motifs dont cette planche est composée sont tirés des fameuses Heures à l'usage de Rouen : « *imprimées pour Symon Vostre, libraire, demeurant à Paris* », et dont la première édition porte la date de 1508.

Ces premiers monuments de la Renaissance française reconnaissent en général une double origine. D'un côté ils se rattachent aux données de l'art essentiellement septentrional qui a dominé chez nous au moyen âge; d'un autre côté ils participent déjà du mode italien qui devait bientôt tout envahir; mais ici le style français domine et l'on n'entrevoit l'influence italienne que dans quelques-uns des sujets placés surtout au bas de la planche.

Beaucoup de ces motifs naïfs rappellent les charmants ornements des poutres apparentes, si fréquentes encore dans les anciennes constructions en Normandie, en Picardie, en Champagne.

Nous devons de pouvoir donner en couleur cette œuvre typographique à une supercherie assez fréquente dans l'emploi que l'on fit des premières productions de l'imprimerie, avant que l'invention en fût tout à fait divulguée. Les livres des Symon Vostre, des Vérard, etc., étaient souvent alors imprimés sur peau de vélin, puis peints à la manière des manuscrits, de manière à les déguiser entièrement et à faire croire à l'acheteur qu'il acquérait un manuscrit original. L'exemplaire qui, ainsi métamorphosé, nous a servi et dont la typographie, sauf le texte, est entièrement recouverte de coloris, tel que nous le reproduisons, est aux armes de Jehan de Clisson et fait partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot.



Lith. par Durin

Pl. LI.

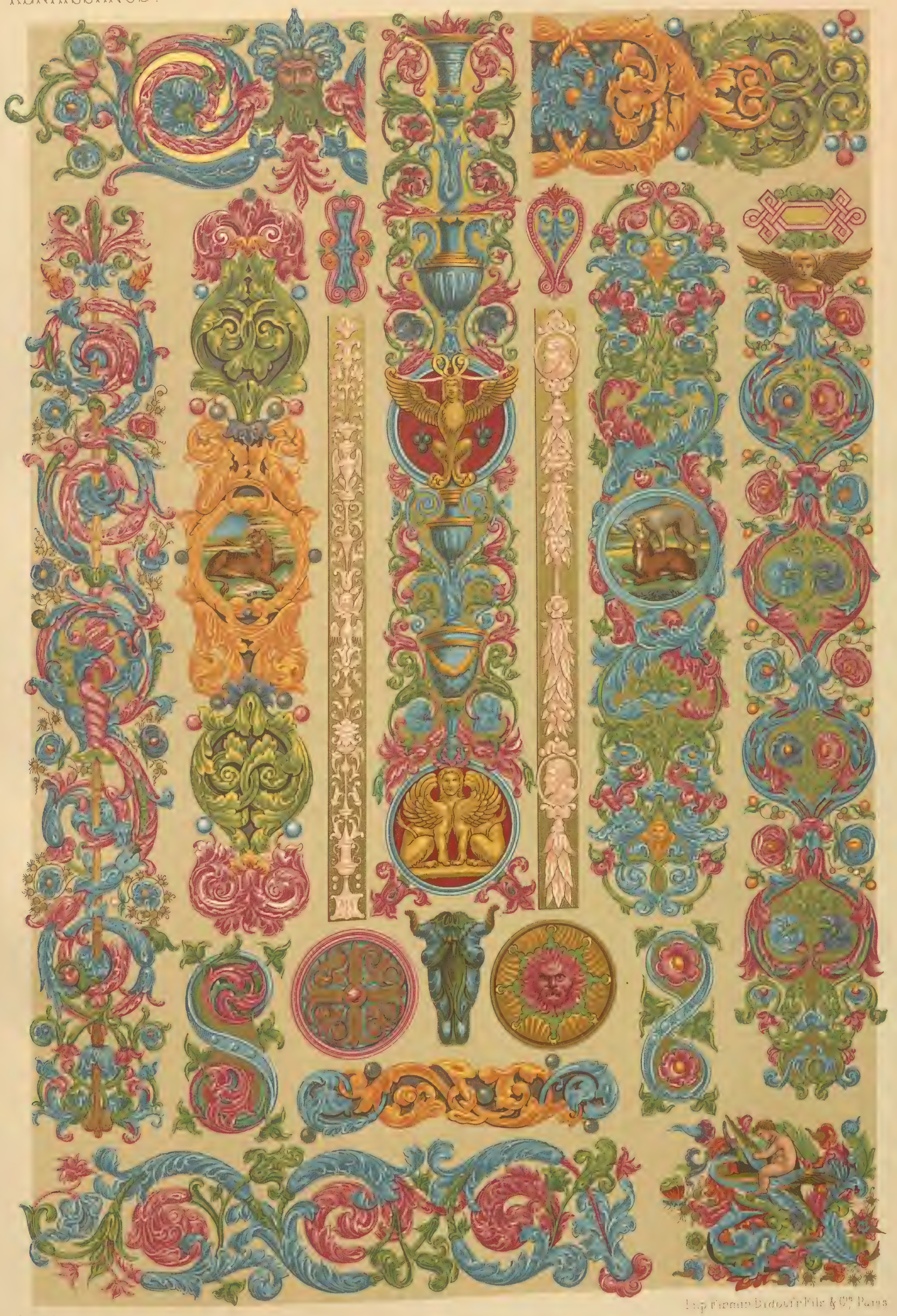
PL. LII.

RENAISSANCE.

PEINTURES DE MANUSCRITS.

Tous les motifs composant cette planche sont extraits du *Graduel* de la cathédrale de Sienne, dont l'ornementation est de Girolamo da Cremona, un des plus féconds producteurs de la fin du XVe siècle. Vasari le désigne en ces termes à la fin de la vie de Boccacino : « De son temps, il vivait à Milan un miniaturiste appelé Girolamo, qui a « produit des ouvrages qui se rencontrent à Milan et dans toute la Lombardie. »

Girolamo da Cremona est rangé parmi les plus méritants de ceux qui ont exercé l'art de la miniature. Son ornementation est d'un caractère large et grandiose, tout à fait distincte de celle de ses confrères; on y sent le retour à l'antique d'une manière décisive, mais sans que ce retour nuise à l'originalité de l'artiste. Le bucrane orné est intéressant, et la chimère à tête unique et double corps est de la plus haute antiquité grecque, à ce point que l'architecte Paccard s'est servi de ce type dans sa restauration du Parthénon.



Bauer lith.

Imp. Firmin Didot & Fils & Cie Paris

PL. LIII.

RENAISSANCE.

XVI[e] SIÈCLE.

FRESQUES ET ARABESQUES DE RAPHAEL.

LOGES DU VATICAN.

Tout a été dit sur ces merveilles de l'art décoratif qui sont en même temps des merveilles de l'art idéal. En donnant place dans notre recueil à quelques-unes de ces belles fresques, exécutées, on le sait, sous la direction de Raphaël, par ses principaux élèves, nous ne sortons pas de notre sujet; nous en étendons les limites, en présentant l'expression la plus élevée de la face de l'art à laquelle il correspond. C'est plus que de l'ornement, mais c'est encore de l'ornement que ces grandes compositions, tantôt reliées entre elles par l'unité du sujet, tantôt comme abandonnées aux caprices d'une fantaisie charmante, mais toujours subordonnées à une vue d'ensemble et répondant à toutes les exigences de l'effet décoratif.

Dans notre planche, deux grands sujets occupent la droite et la gauche. Le premier représente les quatre Saisons avec leurs attributs aussi fortement écrits que poétiquement exprimés. Le second nous montre les trois Parques, grandioses figures que relie entre elles le fil de la vie humaine.

Le milieu de la planche est rempli par divers motifs variés puisés aux mêmes sources.

RENAISSANCE

RENAISSANCE







Imp. Firmin Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LIII.

PL. LIV.

XVI[e] SIÈCLE.

PEINTURES DÉCORATIVES DU VATICAN.

LES GROTESQUES.

« On croit, dit M. Daussy, que cette expression signifierait les imitations que l'on a faites des animaux à formes imaginaires, que l'on a trouvés au quinzième siècle dans des constructions souterraines que les Italiens appellent *grottes*. Ce genre a pour principe l'amour du merveilleux, cet impérieux besoin de notre nature à sortir de la sphère humaine et à se lancer dans les féeries de l'imagination; ce besoin est universel; il est né avec l'homme comme la poésie, comme la pensée; mais il se développe avec plus de puissance chez un peuple dont les éléments de civilisation sont hétérogènes et de résultats différents.

« Rome adopta naturellement ce genre que Raphaël allégorisa. »

(*Histoire des Beaux-Arts*, par Jacques Mérault Daussy, 1849.)

Tous ces fragments sont tirés des peintures de Raphaël, sauf le trophée du milieu de la planche, dû à la main de Giulio Clovio, provenant d'un manuscrit de la Bibl. de l'Arsenal (H. F. N° 71, Réserve), et les deux grisailles dorées sur fond bleu à droite et à gauche du motif à fond noir, au bas de la planche, qui proviennent de la *Casa Taverna* à Milan.

RENAISSANCE

RENAISSANCE

RENAISSANCE



Lith. par Durin

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie. Paris.

PL. LIV

PL. LV.

RENAISSANCE.

XVIᴱ SIÈCLE (PREMIÈRE PARTIE).

MINIATURES D'APRÈS DES MANUSCRITS.

Des cinq fragments décoratifs réunis dans cette planche, les deux premiers (nᵒˢ 1 et 2) ornent le frontispice d'un manuscrit appartenant à la Bibliothèque de l'Arsenal et intitulé : *Historia romana excerpta ex libris historicis Pauli Orosii* (H. F. nº 71, Réserve).

Ces merveilleuses miniatures sont de l'Italien Giulio Clovio, élève de Raphaël, dont l'immense succès est raconté par Vasari.

On retrouve également les caractères du style italien, et particulièrement de l'école de Fontainebleau, dans les trois autres fragments (nᵒˢ 3, 4 et 5), empruntés à un manuscrit de Flavius Josèphe qui se voit à la Bibliothèque Mazarine (Manuscrits, nº 518, H).

RENAISSANCE.

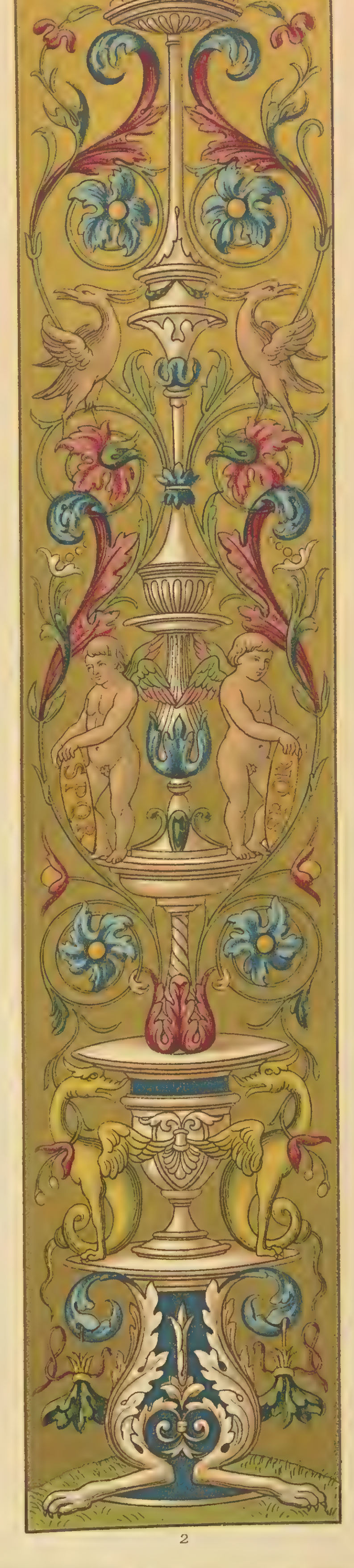
RENAISSANCE.

5





1



2



4

3



Lithographié par Pralon.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LV.

PL. LVI.

RENAISSANCE.

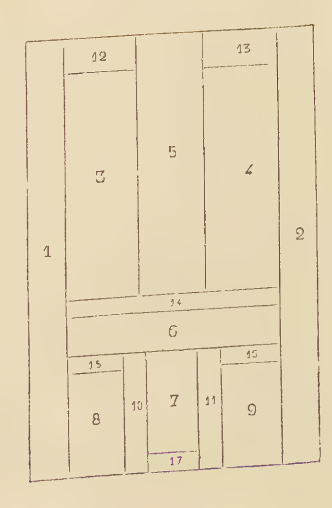
IVOIRES GRAVÉS.

Ces ivoires gravés rentrent dans notre cadre d'ornementation polychrome par l'emploi combiné du blanc et du noir.

Tantôt cette dernière couleur sert de fond au dessin général formé par l'ivoire, tantôt elle sert de moyen de rehausser et de détailler ce dessin.

Dans d'autres motifs, le noir sert de trait sur le fond d'ivoire, ou il constitue lui-même le dessin silhouetté rehaussé de blanc.

En voici la nomenclature :



Nos 1, 2, 3, 4.

Détails d'un meuble en ébène appartenant à M. le Cte d'Yvon.

Les motifs des panneaux et montants de ce meuble magnifique ont été exécutés d'après les peintures de Raphaël au Vatican.

N° 5.

Détails d'une chaise appartenant à M. Boulay de la Meurthe, et ornée aussi d'après des motifs du Vatican gravés en silhouette.

N° 6.

Motifs d'après Augustin Vénitien.

Nos 7, 8, 9, 10, 11.

Motifs d'après la Calcographie du Cte Léopold Cicognara.

Nos 12, 13.

Coffret communiqué par M. Evans, marchand de curiosités.

Nos 14, 15, 16, 17.

Motifs courants.



Lith. par Pralon

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. LVII.

RENAISSANCE.

PEINTURES DES MANUSCRITS.

PEINTURES MURALES.

Les documents contenus dans cette planche appartiennent aux belles époques de l'art des miniaturistes italiens de la Renaissance. — Vasari parle avec éloge des trois ornemanistes florentins, Stefano, Gherardo et Attavante ou Vante, qui s'y sont particulièrement distingués.

N° 1.

Missel des morts du pape Paul II, peint vers 1450. (Bibliothèque Chigi, à Rome.)

N° 2.

Manuscrit de la bibliothèque de Mathias Corvin, peint par Attavante ou Gherardo vers 1492.

Nos 3, 4, 5, 6, 7.

Antiphonaires de Florence, par Attavante; de 1526 à 1530.

Nos 8, 9.

Diurnal, in-folio-maximo, signé Attavante di Gabriello.

Nos 10, 11.

Manuscrit de la Bibliothèque des Princes Barberini, à Rome, par Attavante.

Nos 12, 13.

Fragments des fresques décoratives du Vatican, par Raphaël, peintes probablement par Jean d'Udine, son élève.

Nos 14, 15.

Miniatures d'un missel du cardinal Cornari, attribuées à Raphaël.

Nos 16, 17, 18, 19.

Vie des ducs d'Urbin. (Bibliothèque du Vatican, à Rome.)

Nos 20, 21, 22, 23, 24.

Horarum preces cum kalendario, Monasterii Terinent, daté de 1554, appartenant à M. Amb. Firmin Didot.



Ligogue & Pralon, lith. Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie, Paris

PL. LVII.

PL. LVIII.

XVIE SIÈCLE.

PREMIÈRE PARTIE.

CARTOUCHES.

Le cartouche est surtout un ornement sculptural. Les nombreuses modifications qu'il a subies doivent fixer l'attention de tous les praticiens. Passant par le bois rigide, puis par le cuir taillé et roulé en mille façons, il arrive aux rinceaux en S et aux rocailles du XVIIIe siècle pour aboutir aux formes élégantes de l'époque Louis XVI. L'écu du moyen âge, surmonté du heaume, avec les caprices du lambrequin, en est certainement l'origine; mais ce n'est qu'à partir du XVe siècle que les Italiens lui ont donné l'intérêt que ce genre mérite. Ce produit du génie architectural des artistes européens n'a rien de commun avec les productions orientales ou asiatiques; il repose l'attention et fixe l'intérêt en le divisant dans toutes les compositions d'ensemble qu'il motive principalement; autour de lui viennent se subordonner tous les autres modes.

Sans compter de nombreux exemples détachés de cartouches, nous donnons de ce genre de composition une sorte d'historique en six planches que l'on trouvera successivement dans leur ordre chronologique. Nous croyons que c'est la première fois qu'on s'y est appliqué.

N° 1.

XVe SIÈCLE.

Motif tiré d'une peinture de Cima da Conegliano. (Musée du Louvre.)

N°s 2, 3, 4, 5.

XVIe SIÈCLE, 1re PARTIE.

Dessin d'Antonio Razzi. (Musée du Louvre.)

N° 6.

Manuscrit. (Bibliothèque de l'Arsenal, n° 238.)

N°s 7, 8, 9, 10, 11.

Terres cuites en relief émaillées, mode italien. (Décoration extérieure du château, dit de Madrid, construit sous François Ier.)

N°s 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21.

Peintures du Primatice, à Fontainebleau.

N°s 26, 27, 28.

Fragments d'entourages de portraits, d'après un magnifique manuscrit exécuté pour François Ier, vers 1530. (Bibliothèque nationale; Fonds français, Réserve, n° 2848.)

N° 29.

Tiré d'un vitrail de l'ossuaire de Saint-Étienne du Mont; Renaissance française, 1535.

Ce cartouche est un des rares débris de la renaissance parisienne à cette époque. Il renfermait les armes des donateurs des vitraux qui ont été brisées lors de la Réforme; nous les avons remplacées par une arabesque contemporaine.

N° 30.

Tiré d'un vitrail aux armes de la corporation des orfèvres de Rouen, daté de 1543.

N°s 16, 17, 22, 23, 24, 25, 31, 32, 33, 34, 35.

Peintures manuscrites, d'après Geoffroy Tory, Cousin, etc.; époque de Henri II.

RENAISSANCE

RENAISSANCE



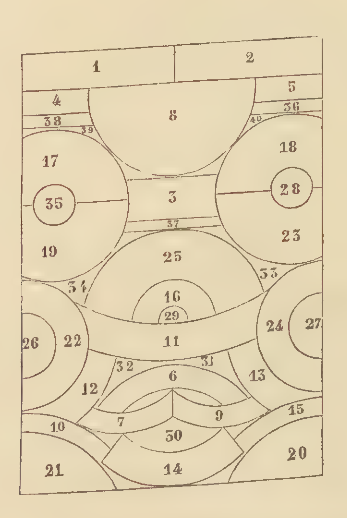
Imp. Firmin-Didot

LVIII.

PL. LIX.

RENAISSANCE.

DÉCOR DES ÉMAUX PEINTS DE LIMOGES ET DES FAÏENCES ITALIENNES.



L'émaillerie peinte fut mise à la mode par la vieille école limousine vers 1520 et atteignit sa perfection vers 1540. Le Rosso et le Primatice peignirent des cartons pour les émailleurs limousins et contribuèrent à créer cette orfévrerie d'une nouvelle espèce.

Léonard, peintre de François Ier, appelé souvent pour cette cause Léonard Limousin, fut le premier directeur de la manufacture royale d'émaux fondée à Limoges par ce roi. Viennent ensuite : Pierre Raymond, dont les produits sont datés de 1534 à 1578, les Pénicaud, Pierre et Jean Courteys, Martial Raymond, Mercier et Jean Court, dit *Vigier*. (Voir M. Labarte, *Histoire des arts industriels*, et les généalogies d'ateliers données par M. Alfred Darcel, dans la *Notice des émaux et de l'orfévrerie, série D*, qui se vend au Louvre, galerie d'Apollon.)

Les fragments d'ornementation que nous avons réunis sont principalement dus à Androuet du Cerceau, à Jean Cousin, à Pierre Woeiriot, et surtout à Étienne de Laune, dit *Stephanus*, qui, ainsi que le fait remarquer M. Paul Lacroix (*Histoire de l'orfévrerie-joaillerie*), « avait jeté au milieu de l'engouement italien une brillante évocation des écoles de Jean Collaert d'Anvers et de Théodore de Bry de Francfort. »

Ce genre de fabrication, dont les produits se payent si cher aujourd'hui, était tombé à bas prix à la fin du XVIe siècle, comme on le voit en *l'Art de terre* de Bernard Palissy. L'*éminent vitrier* constate ce dédain en le déplorant; car il ne trouvait « nulle peinture si plaisante que ces émaux si bien parfondus sur le cuivre ». L'émaillerie peinte se prit, à partir de cette époque, à abuser du paillon et des rehauts d'or par lesquels les initiateurs de la fin du XVe siècle avaient commencé.

Les motifs de notre planche empruntés à l'émaillerie de Limoges y occupent les n°s 1 à 16.

N°s 1, 2, 3.
Émaux de Martin Limousin.

N°s 4, 5, 6.
Atelier de Léonard Limousin.

N° 7.
Atelier de Pierre Raymond.

N° 8.
Revers d'un plateau avec ombilic percé, même provenance.

N° 9.
Bordure, même provenance.

N°s 10, 11, 12, 13.
Bordures de Pierre Courteys.

N° 14.
Bord et marly, attribué à Jean Courteys.

N° 15.
Bordure de Jehan Court, dit Vigier.

N° 16.
Même provenance.

Tous ces motifs sont tirés du musée du Louvre.

Les faïences italiennes nous ont fourni les fragments n°s 17 à 40.

Nous ne pouvons suivre, dans les variétés de leurs caractères si divers, les produits des fabriques de Pesaro, Gubbio, Urbino, Faenza, Rimini, Forli, Bologne, Ravenne, Ferrare, Cività-Castellana, Bassano, Venise, qui composent l'ensemble de la poterie italienne et dont l'émulation offre un spectacle si intéressant. En donnant quelques dessins de majoliques, nous n'avons pu non plus nous attacher à la vaine recherche du rendu exact de leurs admirables reflets métalliques, irisés des plus séduisantes couleurs. Nous croyons cependant être encore utiles en reproduisant quelques-uns des motifs larges de ces décorations, d'un agencement souvent ingénieux et toujours si clair, qu'elles proviennent du type oriental ou dérivent de l'antiquité grecque. Les Lanfranco, Georges Andreoli, Francesco Xanto, Orazio Fontana, Guido Salvaggio, Flaminio Fontana, Battista Franco, Raphael dal Colle, etc., sont les principaux auteurs de ces produits auxquels Lucca della Robbia avait donné l'essor pendant le XVe siècle et que propagèrent en Europe les trois frères Giovanni, fixés à Corfou, et Guido de Savino, qui prit résidence à Anvers.

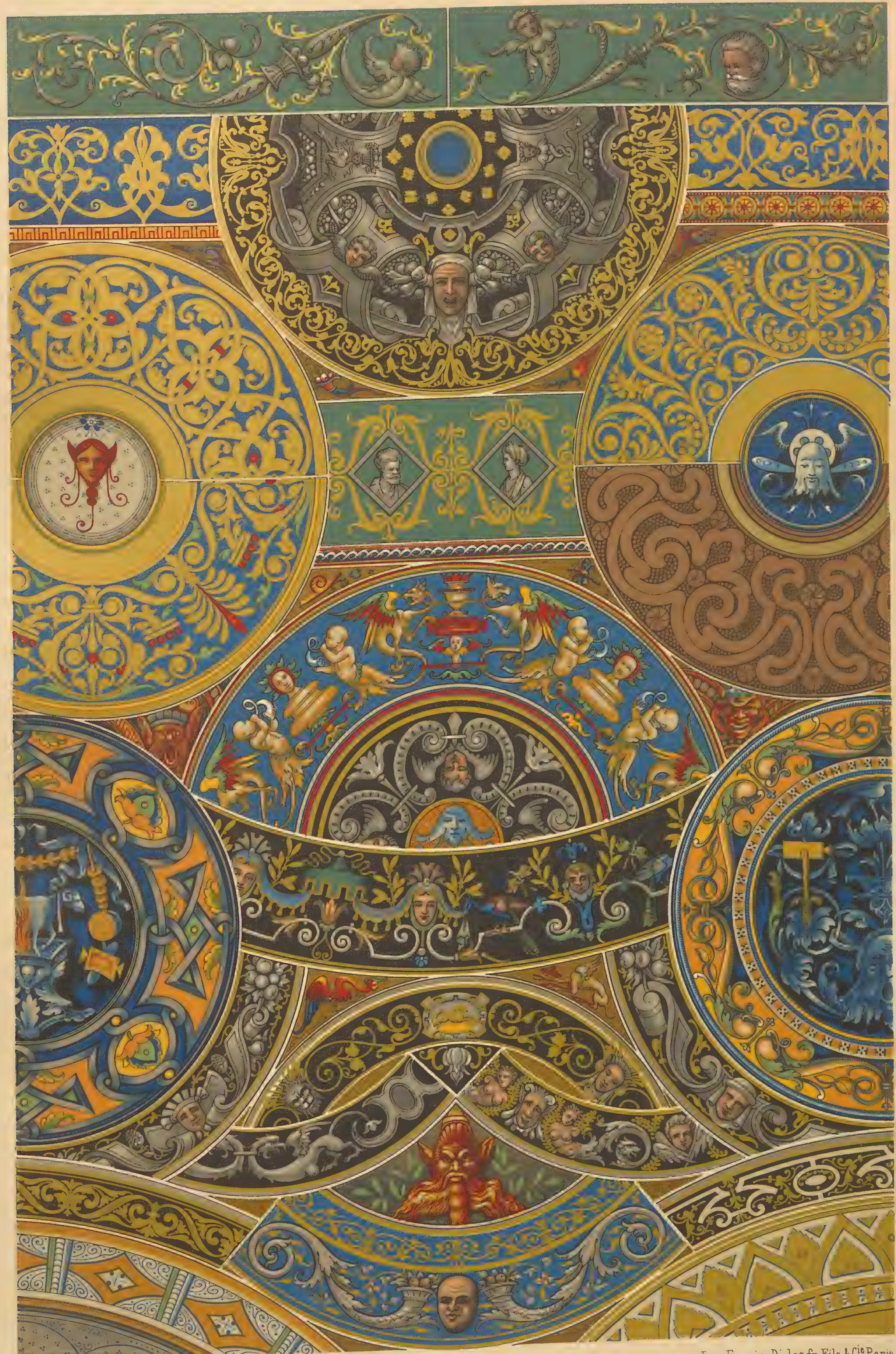
Il y a telles de ces pièces d'une magnificence et d'une beauté si grandes que Christine de Suède offrait de les échanger contre de la vaisselle d'argent de la même grandeur.

N°s 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.
Plats et bordures de majoliques.

N°s 24, 25.
Bordures émaillées.

N°s 26, 27, 28, 29.
Camaïeux.

N°s 30 à 40.
Fragments du genre grotesque, provenant des fabriques d'Urbino.
Tirés du musée du Louvre et des collections particulières.



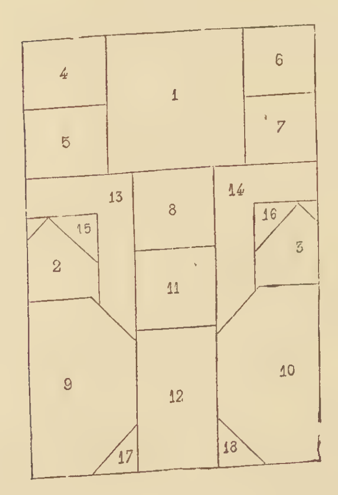
Jetot lith.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie. Paris.

PL. LX.

RENAISSANCE.

CARREAUX ÉMAILLÉS.



N° 1.

Carreaux pentagones contreposés, provenant de la collection de M. le comte d'Yvon.

N°s 2, 3.

Carreaux pentagones, dont la bordure supprimée est semblable à celle du n° 1; même provenance.

N°s 4, 5, 6, 7, 8.

Carreaux dont la bordure est celle du n° 8; même provenance.

N°s 9, 10, 11, 12, 13, 14.

Pavages en pièces rapportées, provenant du château de Polisy, département de l'Aube.

N°s 15, 16, 17, 18.

Carreaux simples; même provenance.

RENAISSANCE

RENAISSANCE



Lith. par Pralon.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

Pl. LX.

PL. LXI.

RENAISSANCE.

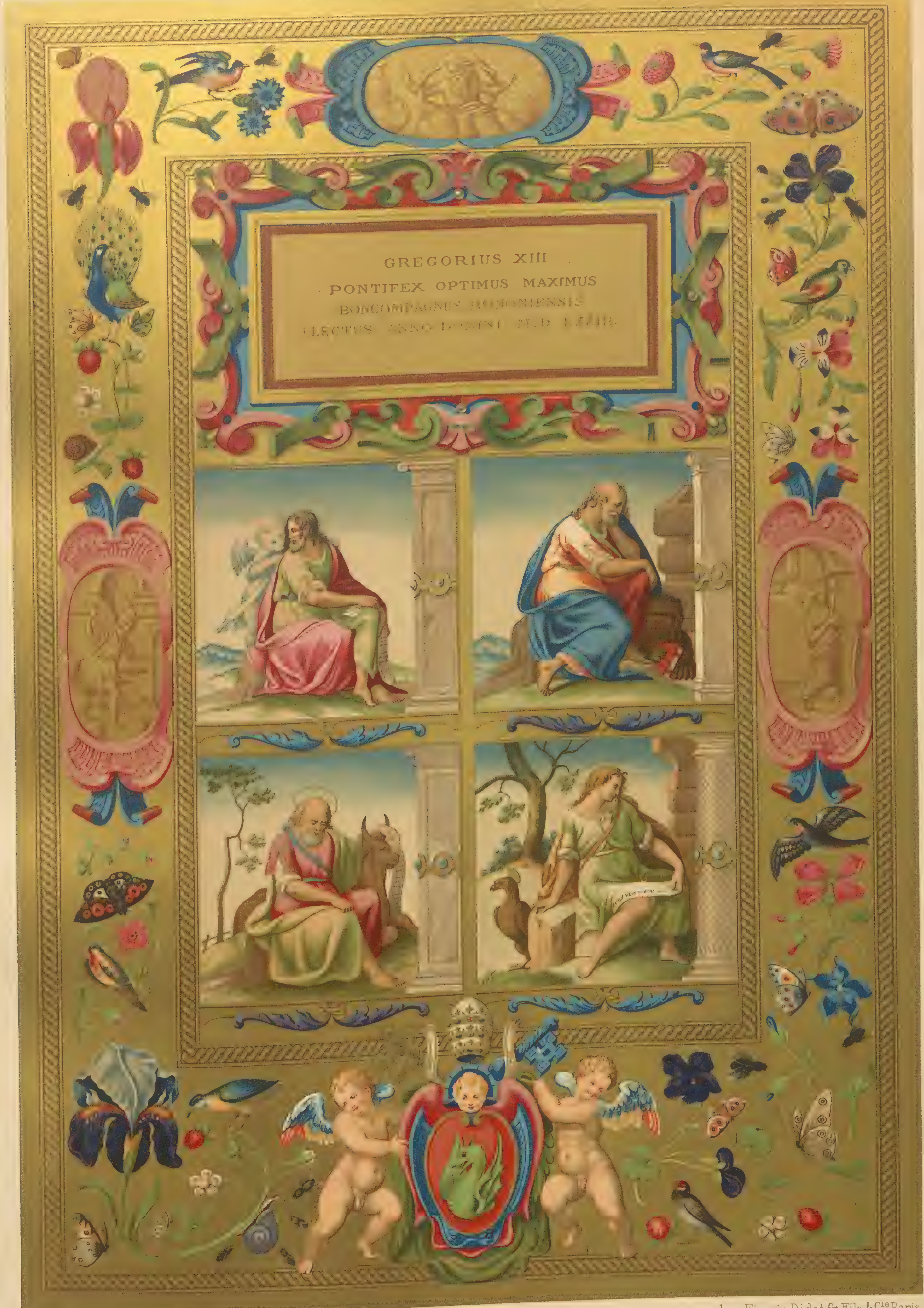
PEINTURE.

Cette peinture sur vélin, attribuée à Giulio Clovio, a été faite à propos de l'élévation au pontificat de Grégoire XIII, dont elle porte le nom et les armes, c'est-à-dire celles de la famille Buoncompagni; elle est datée de l'année 1573.

Sorte de compromis entre les enluminures de manuscrits de la fin du XVe siècle auxquelles elle emprunte l'emploi des figures naturelles d'animaux et de fleurs et l'élément plus moderne des cartouches, cette belle composition décorative offre dans l'emploi de ces diverses ressources le caractère de largeur et d'harmonie qui caractérise l'école de Raphaël, à laquelle appartenait l'auteur.

Les quatre figures des Évangélistes qui occupent le centre de la composition, et particulièrement celle du saint Jean, sont traitées de main de maître, et seraient admirées même isolément de l'ensemble où elles sont si heureusement placées.

Cette peinture appartient à M. Ambroise Firmin-Didot.



Lithogr. par Pralon.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie. Paris

PL. LXI.

PL. LXII.

XVIE ET XVIIE SIÈCLE.

ORFÉVRERIE ÉMAILLÉE ET JOAILLERIE.

« Benvenuto Cellini, dans son *Traité d'orfévrerie,* entre dans de grands détails techniques et pratiques sur l'orfé-
« vrerie en général, qu'il divise en huit genres distincts : la joaillerie, les nielles, les filigranes, la ciselure, la gra-
« vure en creux, l'émail, la grosserie et la frappe des médailles et sceaux. — Selon lui, les filigranes, l'émail et la
« grosserie appartiennent surtout à l'orfévrerie française. »

(*Histoire de l'orfévrerie-joaillerie*; par Paul Lacroix, bibliophile Jacob.)

L'art de l'orfévre émailleur est aujourd'hui perdu ; il commença à décliner à l'époque où Louis XIV fit fondre son argenterie à la Monnaie en 1688 ; l'usage des porcelaines et cristaux en hâta la fin. Il ne servit plus dès lors qu'à la fabrication des ouvrages de *curiosité* destinés à des présents, pour lesquels, en 1698, le roi logeait encore au Louvre quatre orfévres : Mellin, Rotier, Delaunay et Montarsy, et un émailleur nommé Bain, « presque seul en France qui entende à présent le travail des émaux clairs, » dit Germain Brice, dans sa *Description de Paris.*

N°s 1 et 2.

Bouts de fourreau d'épée, face et revers.

N° 3.

Anneau d'olifant, développement.

N° 4.

Fragment sur un vase d'agate.

N°s 5, 6, 7, 9, 12.

Fragments détachés d'une coupe d'or.

N°s 8, 10, 14.

Encadrement d'agrafe.

N° 11.

Bague.

N° 13.

Extrémité d'une garde d'épée, provenant du trésor de la maison d'Autriche.

N° 15.

Monture de camée sur un coffre en ébène.

N°s 16, 17.

Fragments du même coffre, provenant de l'ancien trésor des rois de Pologne, appartenant à la famille Czartoryski.

MUSÉE DU LOUVRE.

N° 18.

Base de vase monté en trépied.

N°s 19 à 26.

Anses de vases et de coupes.

N°s 27 et 28.

Pieds de coupes.

N°s 29, 30, 31.

Fragments divers.



Lith par F. Durin

Imp. Firmin Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. LXII.

PL. LXIII.

RENAISSANCE.

PEINTURES DE MANUSCRITS.

Les motifs réunis dans la planche ci-contre proviennent de deux manuscrits remarquables, écrits en langue espagnole, qui font tous deux partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot : Arrêts de maintenue de noblesse (*Carta ejecutoria de hidalguia*), l'un pour Juan Cataño (1588), l'autre pour Augustin de Yturbe (1593).

Ils peuvent donner une idée de l'application faite en Espagne du style de la Renaissance, auquel on doit les rattacher.

Le cartouche y joue un rôle dominant et le plus souvent y sert de cadre à des figures humaines traitées en grotesques.

On remarquera particulièrement le style large et élégant des grandes initiales qui occupent le bas de la planche.



PL. LXIV.

RENAISSANCE.

PEINTURES DE MANUSCRITS.

Les deux motifs superposés occupant le milieu de la planche sont de provenance italienne et tirés du fameux *Graduel* de Sienne.

Tous les autres sont de la renaissance française (école de Tours); ils sont d'une importance réelle, et par leur caractère et par le nom de leur auteur, François Colomb.

Michel Colomb ou Columb, auteur du somptueux tombeau consacré par la piété filiale d'Anne de Bretagne à la mémoire de François II, dernier duc de Bretagne, et de sa femme Marguerite de Foix, est un des plus féconds artistes français. Il travaillait dans les premières années du XVIe siècle.

On trouve dans les anciennes archives de Flandre que Colomb avait pour compagnons ses trois neveux, « ouvriers en perfection, l'un en taille d'ymaigerie, l'autre en architecture et maçonnerie, le troisième en l'art d'enluminer. Le tailleur d'ymaiges se nommait Guillaume Regnault; l'architecte, Bastyen François; l'enlumineur, François Colomb. » Colomb préparait de « sa propre manufacture des patrons en terre cuite; » Bastien François était chargé de toute la partie architecturale du monument; puis François Colomb enluminait les patrons de peinture, selon que le requérait la couleur de la matière à employer, « avec carnations de visage et de mains, escriptures et toutes autres choses à ce pertinentes ». (Voir *Nantes*, par M. le baron de Guilhermy; Annales archéologiques de Didron, 1845.)

Cette description donne un grand intérêt aux exemples ci-contre, tirés d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds latin n° 886; on y reconnaîtra tous les traits de la description ci-dessus et ce qu'étaient le goût et la manière des Colomb.



Lith. par Durin

p. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

Pl. LXIV.

PL. LXV.

RENAISSANCE.

PLAFOND A CAISSONS DORÉS.

Le plafond en chêne, à caissons sculptés et dorés, que représente la planche ci-contre, est celui de l'ancienne Grand'Chambre du Parlement de Normandie (aujourd'hui Cour d'Assises), que l'on admire au Palais de Justice de Rouen.

Les ouvrages spéciaux que nous connaissons sur ce monument ne nous indiquent ni l'auteur de ce beau plafond, ni la date précise qu'on peut lui assigner. Il est permis toutefois de le considérer comme contemporain du reste du Palais, puisque cet édifice, commencé sur l'ordre de Louis XII et du cardinal d'Amboise vers 1499, époque où l'Échiquier de Normandie fut rendu permanent, passait pour suffisamment terminé en 1514. C'est d'ailleurs cette même époque du commencement du XVIe siècle, au début de la Renaissance, que lui attribue le style général de la décoration.

Nous ne pensons pas que cette œuvre d'art, si connue et si généralement admirée, ait été reproduite d'une manière complète et surtout avec les colorations; nous sommes heureux de pouvoir l'offrir à nos lecteurs.

Dans l'état actuel de l'original, le bois de chêne qui forme le fond est devenu presque noir; nous avons cru devoir lui restituer, autant que possible, sa couleur primitive.

BIBLIOGRAPHIE.

Ach. Deville, *Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen;* année 1840.

Floquet, *Histoire du Parlement;* Frère, 1840.

Jolimont, *Les principaux édifices de la ville de Rouen en 1525;* Rouen, 1845.

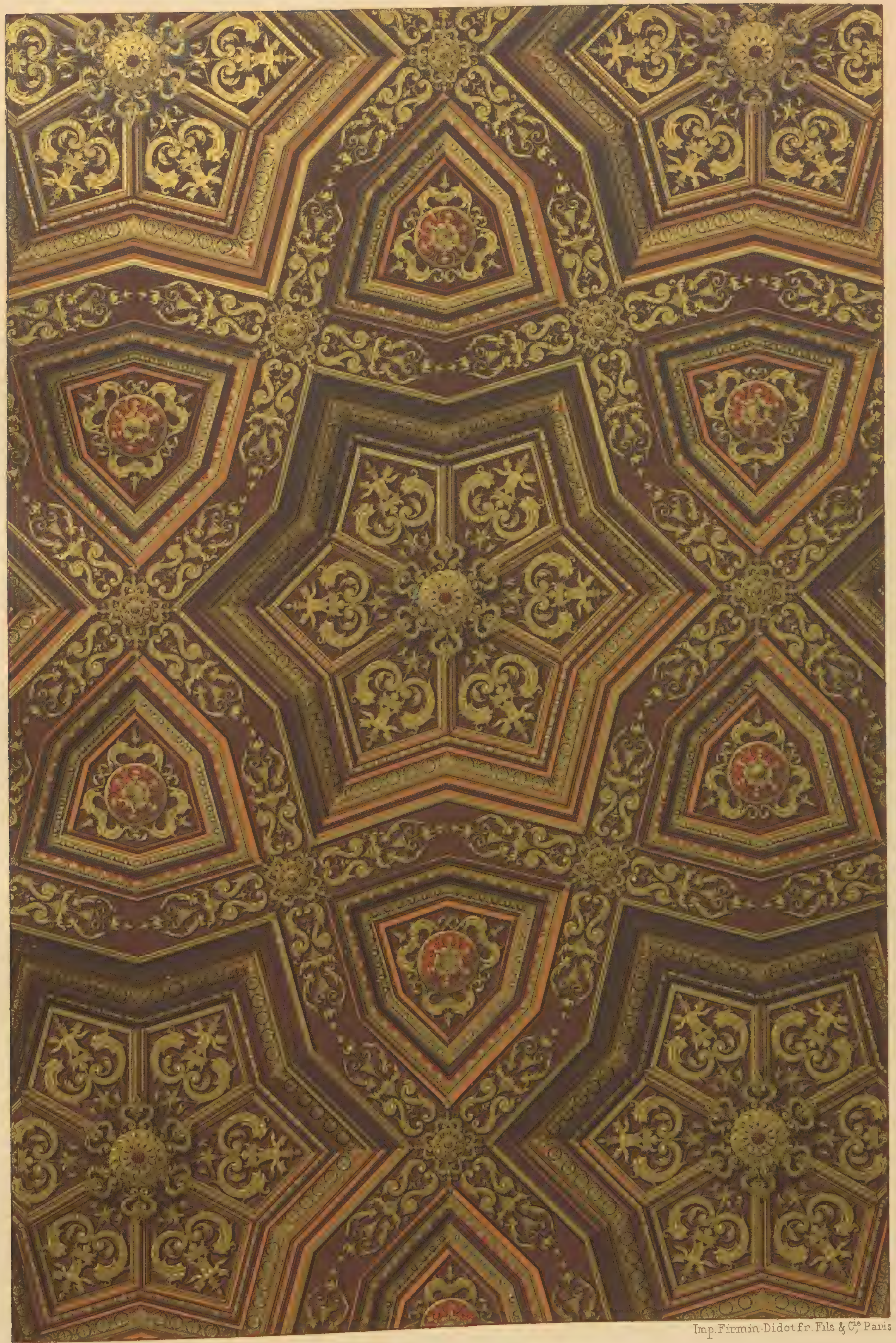
De Stabenrath, *Notice sur le Palais de Justice de Rouen;* Édet, 1843.



Lith par Dufour et Laval

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LXV.



Lith par Dufour et Laval

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LXV.

PL. LXVI.

RENAISSANCE.

XVI[e] SIÈCLE.

PEINTURE ET SCULPTURE DÉCORATIVES

D'APRÈS DES MONUMENTS FRANÇAIS.

S'il est une époque intéressante pour l'histoire de notre art national, c'est sans contredit celle où nos artistes français, sous l'influence étrangère, qui commençait à prédominer, appliquèrent avec le goût qui leur était propre les données de l'art italien.

De notre temps on rend justice à cette école nationale, que ses solides études et sa forte originalité avaient merveilleusement préparée aux leçons de l'art antique, remis alors en honneur avec tant d'enthousiasme.

« Dès 1460, dit Jeanron (*Recherches sur l'origine et les progrès de l'art*), nos artistes pouvaient se porter forts à la fois d'un style original, d'un « goût particulier et d'une intelligence profonde des modèles de l'antiquité. Leur inspiration personnelle et leur libre interprétation leur assignent « un beau rang dans le mouvement de l'art qu'on a appelé *la Renaissance*..... Ne permettons pas qu'on dise, sur la foi d'exagérations littéraires, « que les artistes italiens appelés à la cour de François I[er] ont appris leur art à nos artistes grossiers et ignorants. La façon rapide avec laquelle « notre école nationale s'appropria la manière italienne dépose, au contraire, de son avancement et de sa force. »

Voici comment se répartissent, d'après leur origine, les différents motifs réunis dans notre planche :

N[os] 1, 2, 3.

Sculptures en pierre; château de Blois, 1530.

N[os] 4, 5, 6, 7.

Sculptures en pierre; château de Châteaudun, 1530.

N[os] 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

Boiseries; château de Blois, 1530.

N[os] 16, 17, 18, 19.

Boiseries; château de Blois (oratoire de Catherine de Médicis), 1560.

N[os] 20, 21, 22, 23, 24.

Peintures de manuscrits provenant :

1° De la Bible de l'Arsenal;

2° Des Heures des Schœnborn appartenant à M. de Rothschild.



Lith. par G. Sanier
Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris



PL. LXVII.

RENAISSANCE.

FAÏENCES ÉMAILLÉES.

Les plats ou bordures de plats contenus dans cette planche sont sortis des fours de Bernard Palissy.

On sait les pénibles labeurs auxquels cet illustre chercheur dut se livrer pour saisir le secret des fabrications orientales et italiennes qu'il voulut égaler. Nous n'avons pu nous occuper des *rustiques figulines* auxquelles il dut sa réputation. Ces figulines de carpes, de brochets, d'anguilles, d'écrevisses, mélangés de végétaux, de coquillages, de bestioles de toutes sortes, constituent un genre à part qui, malgré son succès, n'exerça point d'influence décisive sur le goût général de l'époque. Ses autres œuvres, inspirées de la manière des Prieur, des Germain Pilon, des Jean Goujon, le rattachent directement au style de ses contemporains, et c'est sous cette face de son talent que le présentent les motifs réunis dans notre planche.

Le plat ornemental occupant le haut de cette planche a été monté sur une de ces pièces en étain que les orfévres de l'époque avaient mises à la mode. L'original est de François Briot, auquel Palissy a souvent emprunté d'autres sujets pour les émailler comme celui-ci.

Ces divers exemples proviennent des musées du Louvre et de Cluny.



Durin, lith.

Imp. Firmin Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LXVII.

PL. LXVIII.

RENAISSANCE.

RELIURES ET MARQUETERIES VÉNITIENNES.

N° 1.

Reliure dont le milieu, figuré ici au trait seulement, est occupé par un sujet peint à l'huile.

N° 2.

Reliure avec le dessin de la tranche intérieure.

Ces deux beaux spécimens proviennent de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot.

N° 3.

Trois motifs de marqueterie pris sur un clavecin du XVIe siècle (Musée de Cluny).

Tous ces motifs, dont le dessin est complétement persan, peuvent faire suite à ce que nous avons donné de l'ornementation orientale. En les attachant à la Renaissance, nous avons voulu aider à faire comprendre le rôle que Venise, par ses rapports si constants avec le Levant, a rempli dans l'introduction de l'arabesque, si heureusement mêlée avec la tradition gréco-romaine, à partir du XVIe siècle.



Lith par Lemoine

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LXVIII.

PL. LXIX.

XVIᴱ ET XVIIᴱ SIÈCLE.

MOTIFS DE RELIURES EN MOSAÏQUE.

Les modèles, choisis pour figurer dans notre planche, par l'emploi combiné de plusieurs couleurs et de l'or, rentrent particulièrement dans notre sujet. Voici les sources où nous avons puisé :

N° 1. — Exemplaire de la Bible de Robert Estienne, in-fol., Paris, 1540.
« La reliure a été exécutée pour le président de Thou et paraît avoir fait partie de sa bibliothèque. »
Bibliothèque de M. Amb. Firmin-Didot.

N° 2. — Exemplaire de l'édition de Paul Jove, in-fol., Florence, 1549.
Cet exemplaire provient de la célèbre bibliothèque de Grolier et porte cette inscription : *Grollerii et amicorum.*
Bibliothèque de M. Amb. Firmin-Didot.

N° 3. — Exemplaire de Procope, *De Bello Persico*, in-4°, 509.
Cette belle reliure italienne a été faite pour Maioli, le célèbre bibliophile, et porte cette inscription : *Th. Maioli et amicorum.*
Bibliothèque de M. Amb. Firmin-Didot.

N° 4. — Glose ordinaire sur le Pentateuque, in-4°.
Bibliothèque Nationale (Saint-Germain français, 4).

N° 5. — Coin d'une reliure aux armes de Henri II et aux initiales de Diane de Poitiers.
Bibliothèque Mazarine.

N° 6. — Autre reliure aux armes de Henri II et aux initiales de Diane de Poitiers.
L'exemplaire porte pour titre : *Fl. Vegetii, Renati viri, et.....*
Bibliothèque Mazarine.

N° 7. — Biblia *ex duplici versione altera vulgata, altera Tigurina Leonis de Juda, cum annotationibus Fr. Vatabli. Lutetiæ, ex officina Rob. Stephani*, 1545, 2 vol. gr. in-8°, maroquin rouge, avec mosaïque, tr. dorée.

N° 8. — Heures de la Vierge, in-8°, Paris, Guillaume Merlin, 1555.
Bibliothèque de M. Amb. Firmin-Didot.

N° 9. — Dos d'une reliure aux armes de Henri II.
Bibliothèque Mazarine.

N° 10. — Missale romanum, in-fol., Venetiis, Ant. de Zanchis, 1506.
La reliure, faite à une époque postérieure, est italienne et du commencement du XVIIᵉ siècle.
Collection de M. Bachelin-Deflorenne.

N° 11. — Grandes annales et chroniques d'Angleterre, par Jean Besnard, ancien secrétaire de la reine d'Angleterre (achevé d'écrire et mis au net le 22 mars 1567, et dédié au roi de France, Charles IX, par l'auteur).
C'est la tranche principale du volume qui est reproduite dans notre planche.
Bibliothèque Nationale. Ms. français, n° 5575.



Lith. par Pralon
Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LXIX.

PL. LXX.

XVIE SIÈCLE.

PEINTURES DE MANUSCRITS ET DAMASQUINURES.

Les n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7 proviennent d'un manuscrit exécuté pour Henri II (*Confirmation des priviléges des notaires et secrétaires par Louis XI*). C'est un des plus beaux spécimens de l'ornementation de cette époque. La parenté de ces peintures avec les monuments authentiques de Jean Cousin ne laisse guère de doute sur l'attribution que nous ne craignons pas d'en faire à cet artiste.

Ce livre fait partie de la Bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot.

Les motifs, marqués des n°s 8 et 9 sont d'Androuet du Cerceau et de la famille des anciennes peintures de Fontainebleau.

Les n°s 10, 11, 12, 13, 14 et 15 sont des dessins de damasquinures empruntés aux chefs-d'œuvre de la typographie lyonnaise, provenant aussi de la Bibliothèque de M. A. F.-Didot.



Lith. par Picard
Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. LXXI.

XVIe SIÈCLE.

CARTOUCHES DE FRISES, FRISES COURANTES ET CLOUS D'ORNEMENT.

Cette planche réunit quarante-quatre motifs.

Le motif sur fond vert, où se remarquent les initiales de Henri et de Catherine, est emprunté à la décoration de solives peintes provenant de l'oratoire de Catherine de Médicis, au château de Chenonceaux.

Le pendentif sur fond jaune, placé au-dessous du sujet précédent, et tout à fait au bas de la planche, est tiré d'une peinture à fresque de la chapelle du même château.

Les quarante-deux autres sujets, également non numérotés, proviennent de la galerie historique de Thevet, intitulée : *Les Vrais portraits et vies des hommes illustres, grecs, latins et payens, recueillis de leurs portraits, livres, médalles, antiques et modernes*, Paris, 1584.

Cette collection si considérable de portraits en pied, gravés en taille-douce vers la fin du XVIe siècle, est particulièrement riche d'une ornementation architecturale d'un type unique, mais dont les détails varient à chaque page. Pour accomplir cette œuvre immense il a fallu en quelque sorte épuiser toutes les ressources du genre. On en peut juger par le riche résumé que contient notre planche, formée avec ces gravures d'une enluminure contemporaine de leur fabrication.



Lith. par Pralon

Imp. Firmin Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LXXII.

XVIᵉ SIÈCLE ET XVIIᵉ SIÈCLE (1ʳᵉ PARTIE).

CARTOUCHES EN CHAMP LIBRE.

Il est intéressant de suivre le développement du genre du cartouche, à travers les diverses phases de notre art national. Les exemples que nous donnons ici appartiennent à la seconde partie du XVIᵉ siècle et à la première partie du siècle suivant.

Les nᵒˢ 1, 2, 3, 4 proviennent d'un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal, attribué à Jean Cousin.

Les autres motifs sont, pour la plupart, d'origine flamande et de provenances diverses. Ce sont en général des *ornées* de cartes géographiques; mais ces types peuvent recevoir des applications bien diverses, particulièrement dans l'emploi conventionnel des bois et des cuirs comme éléments d'ornementation.



Lith. par Krautz & Sanier   Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LXXIII.

XVIE SIÈCLE (IIE PARTIE) ET XVIIE SIÈCLE.

TENTURES DÉCORATIVES A DESSINS D'APPLIQUE.

Les motifs reproduits dans notre planche proviennent de deux sources différentes.

Nos 1, 2.

Collection de M. Bouvier, peintre.

Dans ces deux fragments, rapportés de Gênes, les broderies sont de drap sur fond de même étoffe et les bordures seules en soie.

No 3.

Collection de M. Leclercq, marchand de curiosités, à Paris.

Dans ce troisième fragment, le fond est de soie brochée violet sur violet (genre de Lyon) et les broderies en satin jaune. Il vient de Milan.

Les dessins, d'une grande fermeté, sont remarquables par la puissance du relief qui en fait pour ainsi dire des motifs de sculpture ornementale. Ils sont dignes des meilleurs maîtres de l'époque.







Lith. par Dufour & F. Durin

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris.

PL. LXXIII.

XVIIE SIÈCLE.

PEINTURES, AJOURÉS ET CISELURES.

Les divers fragments réunis dans cette planche appartiennent tous à la même époque et au genre désigné sous le nom de *Style Louis XIII*, comme l'indique la provenance du n° 7.

En voici la nomenclature :

N° 1.

Fragment d'un bois incrusté d'ivoire et de nacre gravés, grandeur originale, appartenant à M. le comte d'Yvon, daté de 1598.

Ce travail particulièrement délicat et compliqué, dont on ne voit pas d'ailleurs la destination, est probablement un chef-d'œuvre de maîtrise.

N°s 2, 3.

Cadres en argent ajouré et gravé, grandeur originale, commencement du siècle, communiqués par M. Mayor.

N° 4.

Frise, provenant du pavillon des reines-mères, à Fontainebleau. Époque Louis XIII.

N° 5.

Chiffre de Louis XIII et d'Anne d'Autriche. (Même source.)

N° 6.

Partie supérieure du vantail gauche de la porte dorée, à Fontainebleau, avant toute restauration.

N° 7.

Coffret d'Anne d'Autriche, en or ciselé et repoussé, sur fond de velours. (Musée du Louvre.)



Lith par G Sanier

Imp Firmin Didot fr Fils & Cie Paris

PL. LXXIV.

PL. LXXV.

XVIIE SIÈCLE.

PREMIÈRE PARTIE (STYLE LOUIS XIII).

PANNEAU EN CUIR DORÉ ET SA BORDURE.

La planche ci-contre reproduit un des plus beaux spécimens de l'industrie des cuirs ornés, dorés et argentés qui florissait aux XVIe et XVIIe siècles. Le nom de *cuir de Cordoue,* donné souvent à ces produits, semblerait leur attribuer une origine espagnole, qui cependant n'est rien moins qu'établie. C'est de Venise, qui avait pu en trouver le principe dans l'imitation des brocards de l'Orient, et surtout d'Angleterre, de Hollande et de Flandre (particulièrement de Malines) que venaient ces riches tentures dont Lyon posséda aussi quelques fabriques.

Composés de plusieurs peaux de veau, chèvre ou mouton, passées en basane après avoir séjourné dans le tan, ces cuirs, dont les dessins et les peintures sont imprimés, étaient toujours argentés avant la dorure, qui s'obtenait par un vernis imitant l'or.

Douées d'une solidité qui résiste à l'humidité ou aux autres causes de destruction, ces tentures, dont la matière prête à un style d'ornementation noble et riche, jouirent d'une grande faveur, et c'est avec raison que l'industrie moderne en tire de nouveau parti.

Celui que reproduit notre planche appartient au Musée de Cluny (nº 1715 du Catalogue).



Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

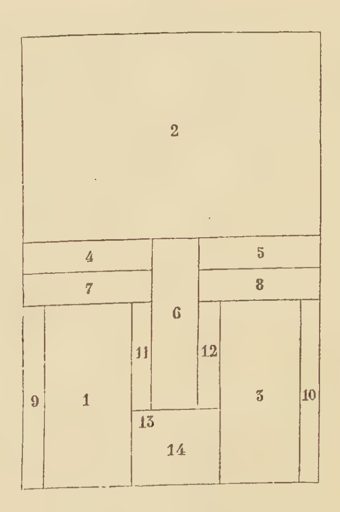
Lithographié par Sanier

PL. LXXV.

PL. LXXVI.

XVIIe SIÈCLE (Ire PARTIE).

PEINTURES MURALES, MINIATURES, ÉMAUX ET NIELLES.



N° 1.

Panneau du pavillon des reines mères, à Fontainebleau.

N° 2.

Panneau; plafond peint de l'appartement d'Anne d'Autriche, au palais du Louvre.

N° 3.

Panneau tiré du palais du Luxembourg.

Nos 4, 5.

Miniatures provenant d'un manuscrit exécuté pour Anne d'Autriche. Bibliothèque Mazarine.

Nos 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Peintures décoratives de l'architecture de Saint-Eustache, publiées par A. Lenoir. (*Statistique monumentale de Paris.*)

Nos 13, 14.

Fragments d'orfévrerie émaillée et de nielles contemporaines.



Lithographié par Launay.

Imp. Firmin-Didot fr. Fils Cie Paris

PL. LXXVI.

PL. LXXVII.

XVII[e] SIÈCLE (I[re] PARTIE).

CARTOUCHES ENCASTRÉS ET SUR CHAMP LIBRE.

Les n[os] 1, 2, 3, 4 proviennent des panneaux et de l'arc doubleau de la chapelle d'Hinisdal, aux Carmes déchaussés, d'après A. Lenoir (*Statistique monumentale de Paris*). Ces fragments sont de la première moitié du siècle.

Les cartouches sur champ libre proviennent tous d'*ornées* de cartes géographiques dont beaucoup sont datées et vont jusqu'en 1645. Ils sont de gravure flamande, et la coloration n'en est qu'une simple enluminure.

Les n[os] 5, 6 sont d'après Bernardus Castellus.

Les mascarons et rinceaux intercalés sont aussi d'origine flamande et de même époque, d'après Jean Christophe Feinlin.



Lith par G. Samer

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. LXXVII.

L'extrême réduction que nous avons dû faire subir à ces intéressants motifs nous a obligé, pour leur conserver de la clarté, à ne pas donner les fonds vigoureux sur lesquels ces broderies étaient souvent appliquées. Le haut relief de ces ornements prend une grande valeur sur la soie blanche et sur le velours rouge, cramoisi ou vert foncé, ainsi qu'on peut le voir au musée de Cluny (Salle des tentures et étoffes, première vitrine à gauche en entrant).



Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LXXIX.

PL. LXXX.

XVII[e] SIÈCLE.

DEUXIÈME PARTIE.

PLAFOND EN RETOMBÉE.

Cette planche offre la réduction d'une portion de plafond doré, dépendant de l'ancien hôtel de Mailly, situé à Paris, au coin du quai Voltaire et de la rue de Beaune (voir *Plan de Turgot,* et *Nouvelle description de Paris,* par Germain Brice, 1725, p. 145), et récemment occupé par le Cercle Agricole.

Orné dans le goût élégant et riche de la fin du XVII[e] siècle, ce morceau remarquable est digne des meilleurs maîtres de cette époque : Bérain ou Daniel Marot. C'est surtout à ce dernier ou à son école qu'il est permis de l'attribuer. Il existe en effet dans l'œuvre gravé de Marot (*Nouveau livre de peintures de salles et d'escaliers,* 1712, p. 36), un autre plafond dont l'analogie frappante avec celui reproduit ci-contre vient à l'appui de cette conjecture.



Lithographié par Pralon

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. LXXX.

PL. LXXXI.

XVIIE SIÈCLE.

MOSAÏQUE ET PEINTURES.

N° 1.

Fragment d'un plafond de Versailles peint par Mignard, aujourd'hui détruit.

N° 2.

Fragment d'après Lebrun, grand escalier de Versailles, détruit.

N° 3.

Fragment d'après Lebrun, grande galerie de Versailles.

N° 4.

Dessin de mosaïque de marbre pour dessus de meuble, attribué à Robert de Cotte. (Bibl. nat., Cabinet des Estampes.)

Les quatre bordures peintes proviennent de l'hôtel de la rue de Beaune et du salon dont nous donnons le plafond, planche LXXX; la décoration semble pouvoir être attribuée à Daniel Marot.

4
2
1

3

Lith par Durin

Imp Firmin Didot fr Fils & Cie Paris



Lith par Dufour & Durin

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LXXVIII.

PL. LXXIX.

XVIIe SIÈCLE.

PEINTURES DÉCORATIVES.

PANNEAUX PRINCIPAUX ET LATÉRAUX TIRÉS DE LA GALERIE D'APOLLON AU LOUVRE,

D'APRÈS BÉRAIN.

Les deux principaux sujets de cette planche font partie de la décoration de la fenêtre dite de Charles IX.

« Bérain, dit Mariette, dessinateur ordinaire du cabinet du roi de France, était fort employé à donner des dessins « de meubles et d'ornements propres à être exécutés en tapisserie ou à peindre dans des lambris et des plafonds; c'est « ce que l'on nomme des grotesques. — Il avait pris, dans ce que Raphaël avait si heureusement imaginé dans ce « genre sur le modèle des anciens, ce qui lui avait paru devoir faire le meilleur effet. Il l'avait réduit à une manière « particulière, conforme au goût de la nation française, et cette méthode lui avait si bien réussi que les étrangers « même avaient adopté son goût d'ornement. »

Ces compositions, fort à la mode pendant la dernière période du XVIIe siècle, étaient alors appelées des *Bérinades*.

(Voir Destailleur, *Notice sur quelques artistes français*.)

PL. LXXXII.

XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLE.

FAÏENCES.

FABRICATION FRANÇAISE.

La planche ci-contre réunit un certain nombre de motifs de décoration empruntés à la céramique d'origine française. On peut les classer ainsi :

N[os] 1 à 14.

FAÏENCES DE ROUEN.

Ce n'est que vers le milieu du XVII[e] siècle que, sous la protection de Colbert, se fondèrent à Rouen les premières fabriques de faïence. Cette haute protection leur valut de travailler pour le roi sur les dessins des meilleurs artistes de l'époque. Ceux de nos lecteurs qui seraient curieux de bien connaître l'histoire et les vicissitudes de cette remarquable industrie, pourront consulter avec le plus grand fruit l'intéressante monographie intitulée :

« *Histoire de la faïence de Rouen,* ouvrage posthume de M. André Pottier, conservateur de la Bibliothèque publique et du musée céramique de Rouen, publié par les soins de MM. l'abbé Collas, Gustave Gouellain et Raymond Bordeaux ; 1[re] *partie, Rouen,* 1869, *chez le Brument.* »

Choisis comme spécimens des meilleures époques de cette fabrication, les motifs que nous reproduisons se retrouvent presque tous dans les remarquables produits conservés au musée de Cluny et non encore catalogués.

N° 15.

FABRICATION AU MONOGRAMME DE FÉBURIER BORNE, potier à Lille, en 1716.
(Voir *Faïences et porcelaines,* par Auguste Demmin, 1861.)

N[os] 16 et 17.

FAÏENCES DE MOUSTIERS.



Lith par Dufour & Jeannuigros

Imp Firmin-Didot fr Fils & Cie Paris

PL. LXXXII.

PL. LXXXIII.

XVIIe SIÈCLE.

DEUXIÈME PARTIE.

TAPISSERIES ET BORDURES.

Le principal sujet, avec sa bordure (n°s 1 et 2), est emprunté à une tapisserie du plus beau dessin, qui provient du château de Grignan.

Quant aux n°s 3 et 4, ils paraissent, par le style et les costumes, appartenir à une époque rapprochée du XVIIIe siècle. Celui qui nous montre deux bergères, d'après le type alors consacré, doit faire partie d'une suite des douze mois de l'année, où il représente le mois de Juin, caractérisé par la tonte des moutons et un signe du Cancer que son exiguïté relative dans l'original n'a pas permis de reproduire dans les proportions réduites de la planche ci-contre.

On remarquera entre ces derniers fragments et la tapisserie du château de Grignan une différence de procédé utile à noter. Dans celle-ci les colorations sont indiquées par méplat sans contours; dans les autres, le contour de l'ornement est accusé, pour les fonds sombres par une lumière, et pour les fonds clairs par une teinte plus sombre; c'est ce dernier système qui est le plus souvent suivi dans le dessin des tissus indiens et persans.



2


3


4


Lithographié par Daumont

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie, Paris

PL. LXXXIV.

XVIIᴱ ET XVIIIᴱ SIÈCLE.

INCRUSTATIONS GENRE BOULLE.

Le genre Boulle, un de ceux qui aient fait le plus d'honneur à la fabrication française, a retrouvé de nos jours la faveur méritée qu'il avait rencontrée à la fin du dix-septième et au commencement du dix-huitième siècle.

Né en 1642, mort en 1732 à l'âge de 90 ans, André-Charles Boulle appliqua à l'ébénisterie toutes les facultés d'un véritable artiste. Nommé premier ébéniste du roi par un brevet qui lui donne la triple qualité d'architecte, de sculpteur et de graveur, et logé au Louvre, il avait su réunir une des plus riches collections alors connues en dessins, gravures et objets d'art; collection dont une partie, malheureusement, périt par un incendie et dont l'autre fut vendue à la requête de créanciers. La possession de si précieux matériaux explique en partie la perfection des œuvres originales sorties de cette main habile. Boulle fit école et donna son nom au genre, continué après lui par Caffieri et Crescent, et imité de nos jours avec succès.

Ce genre, qui se distingue non-seulement par la beauté et la richesse des dessins, mais surtout par l'heureuse combinaison des bois de diverses couleurs ou des différents métaux, fait essentiellement partie de l'ornementation polychrome.

Les spécimens reproduits proviennent de quatre sources différentes.

Nos 1 à 5.

Armoire a horloge, à fond de cuivre, avec ornements en écaille.

Dans ce meuble, l'effet argenté que produit le fond de cuivre, tel qu'il est indiqué dans notre planche, est obtenu à l'aide d'un vernis particulier étendu sur le cuivre et donnant des reflets argentins et nacrés.

Bibliothèque Mazarine.

Nos 6 à .

Commodes en marqueterie, à fond d'écaille, avec ornements en cuivre gravé.

Bibliothèque Mazarine.

Nos 11 à 14.

Ensemble et détails d'un très-beau meuble Louis XIV, de grande dimension, en ébène, avec ornements de cuivre, et représentant pour sujet principal : *Hercule terrassant l'Hydre de Lerne.*

Ce meuble fait partie de la collection de M. Mannheim, expert, à l'obligeance duquel nous devons de pouvoir le reproduire.

Nos 15 à 17.

Motifs d'ornementation divers en marqueterie.



Lith. par Bauer
Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. LXXXV.

XVIIE SIÈCLE.

SOIERIE ET ESTAMPAGE.

Ces deux productions, obtenues avec des moyens de coloration d'une simplicité extrême, sont de la fin du XVIIe siècle.

Le dessin exquis de la soierie qui occupe le haut de la planche est de ce mode franco-oriental qu'une connaissance déjà très-répandue de l'ornementation persane avait fait naître en France. La disposition des montants verticaux, rayant l'étoffe de haut en bas, est des plus décoratives, et l'ensemble de ce fin dessin, d'une belle et simple répartition sous un ton unique, contraste agréablement avec les décors pompeux contemporains.

Le motif du bas de la planche provient d'une garde de livre estampée; c'est le décor des plats intérieurs de la couverture, tel qu'on le pratiquait déjà sous Louis XIII. L'agencement de l'ornementation est de l'école des Bérain, des Marot, etc. Des rinceaux à double trait, exfoliés d'acanthe, d'où sortent quelques grappes légères, en composent tous les éléments.



Lith. par Lozé

Pl. LXXXV.

PL. LXXXVI.

XVIIᵉ SIÈCLE ET XVIIIᵉ SIÈCLE (Iʳᵉ PARTIE).

CUIRS DORÉS ET LEURS BORDURES.

Nous avons déjà donné quelques explications sur l'origine et la fabrication de ces cuirs frappés, à dorure et couleurs imprimées (V. Pl. LXXV).

Ici la plus grande variété des tons, l'emploi de couleurs plus tendres et plus légères que celles employées dans le style Louis XIII, caractérisent l'époque plus coquette et plus maniérée, mais toujours si intelligente, qui s'ouvre avec le XVIIIᵉ siècle.

La beauté des ornements n'étonnera personne si l'on n'oublie pas que, pour cette fabrication de luxe très-coûteuse, les dessins étaient en général demandés aux meilleurs artistes décorateurs de l'époque, les Oppenord, les Meissonnier, etc.....

Nᵒˢ 1, 2.

Musée de Cluny.

Nᵒˢ 3, 4, 5, 6, 7.

Collection de M. Leclercq, marchand de curiosités, à Paris.

Nᵒ 8.

Collection de M. Récappé.



Lith par Dufour & F. Durin.

Imp. Firmin-Didot Fr. Fils & Cie Paris

PL. LXXXVI.

PL. LXXXVII.

XVIIE SIÈCLE.

STYLE LOUIS XIV.

TAPIS.

Le modèle de tapis que nous reproduisons fait partie de l'œuvre manuscrit de Robert de Cotte (Bibl. nation., *Cabinet des Estampes, n° 9*).

Né à Paris, en 1657, mort en 1735, Robert de Cotte, beau-frère et élève de Mansart, jouit d'une grande réputation comme architecte pendant le règne de Louis XIV. L'achèvement de la chapelle de Versailles, la colonnade ionique de Trianon, la fontaine de la place du Palais-Royal (démolie depuis 1848), la galerie de l'hôtel de la Vrillière (aujourd'hui Banque de France), les plans de la place Bellecour à Lyon, de l'abbaye de Saint-Denis, du portail de Saint-Roch à Paris, sont au nombre de ses principaux ouvrages.

Nous ne saurions mieux faire, pour apprécier son talent comme décorateur, que de rappeler ce que dit de lui M. Destailleur dans ses *Notices sur quelques Artistes français* (Paris, 1863; Rapilly).

« Robert de Cotte, beau-frère de Mansart, associé de bonne heure à tous les grands travaux de l'époque, fut naturellement appelé à recueillir « sa succession.....

« Nul n'était plus capable que lui de diriger le mouvement qui allait se produire dans les arts décoratifs aussitôt après la mort de Louis XIV....

« Dans la décoration de l'hôtel de Toulouse (1713-1719), Robert de Cotte montra tout ce qu'on pouvait tirer de l'ancien et du nouveau style « destiné à prendre le nom de *Style Louis XV*.......

« L'ornementation qu'il emploie, tout en conservant le grand aspect des compositions du style de Louis XIV, est empreinte d'une certaine « liberté dans les détails qui la rend tout à fait séduisante. »



Lith par Launay

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie, Paris.

PL. LXXXVII.

PL. LXXXVIII.

XVIIIE SIÈCLE.

TAPISSERIES.

Ces six modèles de tapisserie font suite à la planche LXXXVII et font partie de l'œuvre de Robert de Cotte (*Bibl. nat., cabinet des estampes*).

Nous n'avons rien à en dire de particulier, sinon qu'il nous semble que les quatre motifs du bas de notre planche ne semblent pas pouvoir être attribués à la même main que ceux du haut, produits par l'auteur de la magnifique tapisserie qui compose la planche que nous venons de rappeler.

Sous cette réserve, on peut les rattacher à la même école, caractérisée par une sorte de disposition architecturale et par la richesse imposante de l'ornementation.



Lith par Bauer

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. LXXXVIII.

PL. LXXXIX.

XVIIE ET XVIIIE SIÈCLE.

TAPISSERIES.

C'est au style français le plus caractérisé qu'appartiennent ces belles tapisseries des Gobelins, dont nous ne craindrions pas d'attribuer la composition à Gillot, le maître de Watteau, qui, on le sait, employa souvent son rare talent à des travaux de ce genre (1).

Le sujet du milieu (n° 5) est un dossier de fauteuil qui paraît faire partie d'une suite tirée des Fables de La Fontaine, où il figurerait *le Chêne et le Roseau.*

Dans les autres fragments on trouve, mêlées à des attributs magistralement traités, des figures semi-sérieuses, semi-grotesques, d'un grand caractère, dont le type étrange, conforme à l'idée que l'on se faisait alors des peuples barbares et asiatiques, rappelle les grandes cérémonies héroï-comiques des fêtes de Versailles ou de Sceaux.

Les n°s 1, 2, 3 se font suite, et leur réunion donne l'ensemble complet d'une bordure.

On remarquera le procédé, typique dans cette fabrication, d'agrandissement et d'isolement d'une bordure inférieure (n° 3), par l'emploi d'un premier plan surélevé, qui représente ici un feuillage en espalier, et le même effet réalisé pour une bordure supérieure (n° 4), à l'aide des pendentifs qui s'y rattachent.

(1) Ces tapisseries font partie de la collection de M. Leclercq, marchand de curiosités, à Paris.



Lith. par G. Sanier. Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XC.

XVIIᴱ SIÈCLE.

PEINTURE DÉCORATIVE.

Le plafond qui compose cette planche est des premières années du XVIIIe siècle. C'est le décor peint en camaïeu d'une ancienne salle de bains dépendant de la maison d'habitation à Versailles de la princesse de Conti, fille de Louis XIV et de Mme de Lavallière, dont il porte le chiffre.

Nous devons à M. Eudore Soulié, conservateur du musée de Versailles, la connaissance de ce charmant morceau d'une époque intéressante de l'ornementation française, peint de main de maître dans ses élégants détails.

La demeure dont ce plafond fait partie, située avenue de Sceaux, est aujourd'hui une maison particulière.



Imp. Firmin Didot fr. Fils & Cie, Paris.

PL. XCI.

XVIIIe SIÈCLE.

PEINTURE DECORATIVE.

Cette planche est composée de fragments, dont la répétition développée donne l'ensemble presque intégral de la peinture extérieure d'un clavecin à queue, de la première partie du XVIIIe siècle.

Ce magnifique meuble se trouve au musée de Cluny; le décor en est peint sur bois doré. L'agencement si élégamment invraisemblable qui le caractérise appartient aux modes favoris des Gillot, Watteau, etc.

Les deux fragments du haut se raccordent au montant qui finit l'un et commence l'autre; les doublures en renversement, à droite et à gauche de chacun des motifs, avec variantes des figures et des guirlandes de fleurs, complètent la frise, dont le berceau charpenté forme le milieu.

Le bas de la planche est le décor du couvercle du meuble dans sa partie non déprimée.



Durin lith

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XCII.

XVIIIe SIÈCLE.

TAPISSERIES, RELIURE ET BOISERIES.

Les deux grands motifs qui occupent le haut de la planche sont des tapisseries de la manufacture de Beauvais, provenant de la collection de M. Léopold Double.

Ces encadrements de sujets, empruntés aux fables de La Fontaine, se marient avec les bois contournés et dorés des canapés, auxquels ils servent de décor pour le siége et pour le panneau du dossier. Le fond, de couleur dite rouge Louis XV, est découpé selon le dessin des bois contournés et ne joue qu'un rôle restreint, intermédiaire entre la dorure extérieure et le sujet lui-même. Cette magnifique ornementation est de la première partie du XVIIIe siècle.

La reliure à dessin d'or sur fond verdâtre est de Padeloup jeune, un des maîtres du genre les plus estimés de l'époque.

Les deux boiseries en angles sont tirées de la cérémonie du Sacre de Louis XV, lequel eut lieu en 1722. Les dessins en sont dus aux sieurs d'Ulin, de l'académie royale de peinture et sculpture, et Perrot, peintre des Menus-Plaisirs. Les moulures et culs-de-lampe sont de la même époque. La poste à fleurs de lis procède particulièrement des habitudes d'enrichissement familières aux ornemanistes de cette époque.

PL. XCIII.

XVIIIE SIÈCLE.

CARTOUCHES.

Nous terminons ici la série dans laquelle nous avons successivement présenté les diverses phases de ce genre particulier du cartouche dont nous avons déjà défini les caractères généraux.

N° 1.

Provient d'un livre d'église peint à Paris en 1740 pour l'église Saint-Gervais; c'est l'encadrement d'un camaïeu bleu. Bibl. Mazarine, Ms. 238 T.

N°s 2, 3.

Ces motifs sont dus à Bernard Picart et encadrent aussi des camaïeux. Ces trois premiers numéros, ainsi que les n°s 12 et 13, appartiennent encore aux modes de la fin du XVIIe siècle.

N°s 4, 5, 6, 7.

Ces sujets appartiennent à un style plus équivoque et au genre contourné qui vint combattre et presque détruire la ligne droite dans l'ornementation, pendant une partie du siècle.

N° 8.

Support en faïence émaillée et peinte.

N° 9.

Ex-libris peint en 1752 par Elias Nilson, directeur de l'Académie d'Augsbourg, dit *le grand Nilson*.

N°s 10, 11.

Cartouches emblématiques, d'après de la Joue.
Les quatre mascarons sont d'après Abraham Bosse et du siècle précédent.

N°s 2, 3, 8.

Motifs de damasquinure, de 1720 à 1730.

XVIIᴱ ET XVIIIᴱ SIÈCLE.

ORFÉVRERIE, JOAILLERIE.

Les agrafes de ceinture, dites *châtelaines*, qui remplissent cette planche, appartiennent en partie au genre contourné à la mode de 1719 à 1745, propagé par les Oppenord et Meissonnier et porté si loin par Babel, le célèbre orfèvre; les autres sont postérieures.

La joaillerie et les arts qui en dépendent, surtout la ciselure, firent alors des progrès qu'on n'a pas dépassé depuis. L'école française, en adoptant la liberté de formes qui régnait dans le nouveau style, d'origine italienne, sut lui donner un caractère tout particulier de légèreté, de grâce et d'esprit.

Nᵒˢ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11.

Chaînes de Gilles l'Égaré.

Appartiennent au genre de décoration pratiqué par les Bérain et les Marot à la fin du XVIIᵉ siècle et au commencement du XVIIIᵉ.

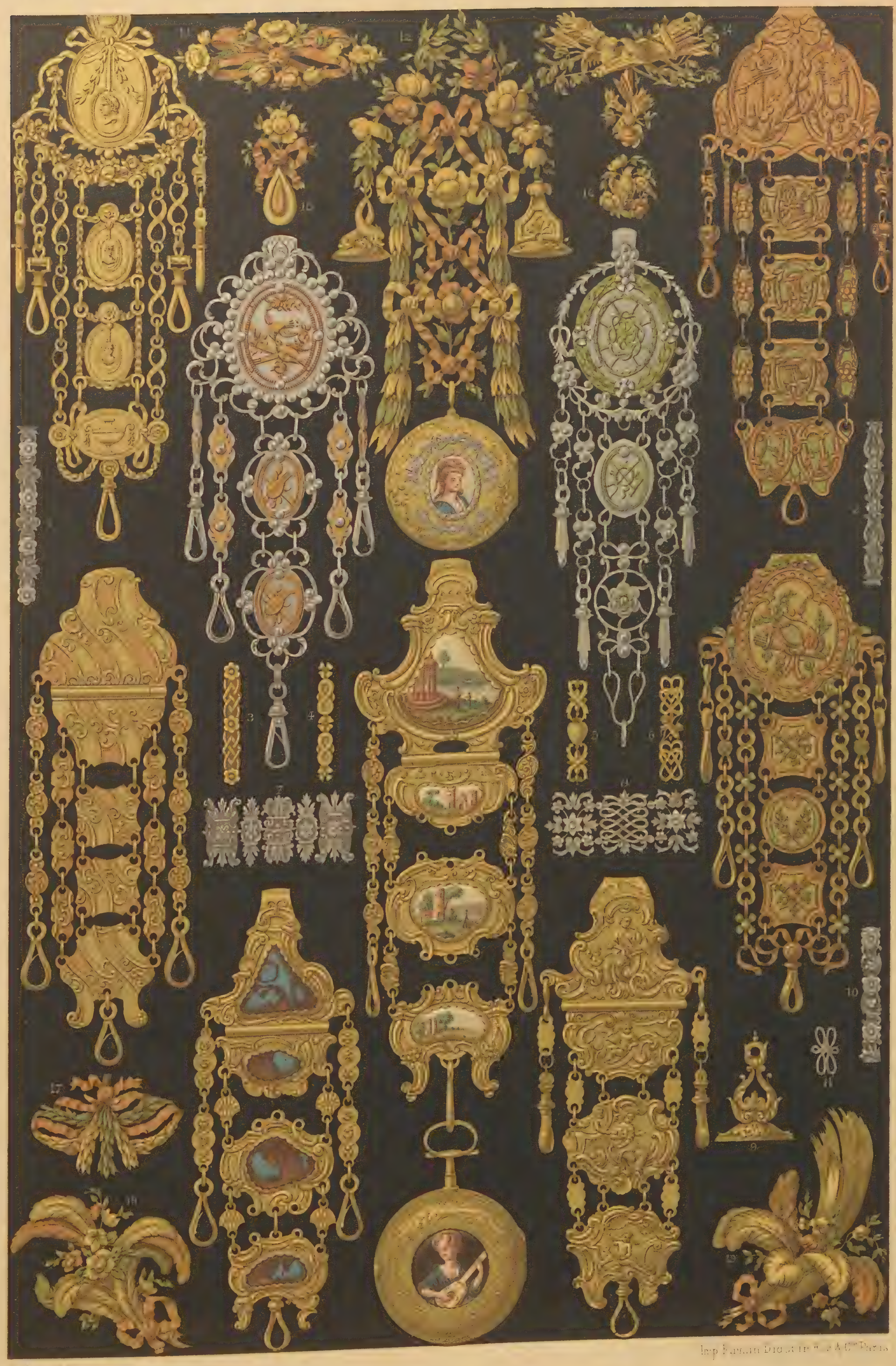
Nᵒ 9.

Cachet de Gilles l'Égaré. (Même genre.)

Nᵒˢ 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.

Forment une parure presque complète, époque Louis XVI, à usage de femme : agrafe principale avec sa montre et ses cachets, agrafes, épingles et aigrettes de diverses dimensions pour le vêtement et la coiffure.

Chacune des autres grandes agrafes représente dans son type isolé autant de parures composées de pièces analogues à usage de femme ou d'homme.



Lith. par Durin — Imp. Firmin Didot et Cie Paris

PL. XCV.

XVIIIE SIÈCLE.

SOIERIES D'APRÈS LES ORIGINAUX.

TENTURES DE PANNEAUX, DE MEUBLES; VÊTEMENTS.

Les soieries dont les dessins ont fourni les motifs de la planche ci-contre, sont toutes de cette fabrication française à laquelle Colbert avait déjà donné, sous Louis XIV, une impulsion si puissante et dont les produits, grâce aux fortes études de nos vieilles académies et aux bonnes traditions de nos ateliers, n'ont pas cessé de donner le ton à toute l'industrie européenne.

Voici comment on peut classer, suivant leur genre particulier, les douze fragments reproduits, dont nous donnons aussi l'échelle de proportion relativement aux originaux.

1° Tentures de meubles et de parois, encaissées ou encastrées. — Jupes d'apparat.	Nos 1	réduction au 5e
	2	— »
	3	— 6e
	4	— »
	5	— »
	6	— 5e
2° Idem, bichromes (Louis XVI)	7	— 5e
	8	— »
	9	— »
3° Soies légères (Louis XVI)	10	— 3e
	11	— »
4° Bordure (id.)	12	— »

On peut reconnaître, dans les nos 1, 2, 3 et 4, une certaine influence exercée sur ces produits de notre goût national par l'exemple de l'art asiatique.

Les nos 3 et 4 méritent une attention particulière par un système d'ornementation qui, à l'aide de dessous jouant en reflet et contre-reflet, communique à des motifs primaires très-simples une richesse et une ampleur qu'ils n'offriraient pas par eux-mêmes.

Enfin, comme procédé de fabrication, signalons, dans les nos 2, 3, 4, 10 et 11, l'emploi des soies brochées à teinture zonale.

4

6

5

7

8

9

10

11

3

2

1

12

Lithographié par Painlevé

Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie, Paris.

XVIIIᴱ SIÈCLE.

(DEUXIÈME PARTIE.)

CISELURES, ÉMAUX ET PEINTURES.

N° 1. Monture d'Éventail. — 1750 à 1760.

Cet éventail, qui appartient aujourd'hui à M. Alfred Firmin-Didot, est surtout remarquable par une délicatesse de travail telle que la superposition des menus feuillets d'ivoire mêlés de nacre, en si grand nombre qu'ils soient, n'empêche pas de lire facilement l'ornementation, qui se déroule sans aucune solution de continuité.

La composition rentre dans le style gracieux du graveur Babel, et nous pensons qu'elle est au moins de son atelier.

Nos 2, 3, 4. Boîte a Tabac. (Faces, revers et développement latéral.) — 1769.

Cette boîte en or, ciselée et à fond émaillé, est l'ouvrage du célèbre orfévre Auguste Laterre.

Collection de M. Léopold Double.

Nos 5, 6, 7. Boîte a Tabac. (Faces, revers et développement latéral.) — 1780.

La ciselure de cette boîte est un chef-d'œuvre de Mathis de Beaulieu, orfévre de Louis XVI; elle sert de monture à l'un des plus merveilleux émaux de Petitot, représentant le portrait de Turenne, dont nous n'avons pu qu'esquisser la figure à la place qu'elle occupe dans l'original.

Collection de M. Léopold Double.

Nos 8, 9, 10. Boîtes a Tabac. — 1780 à 1790.

Ces boîtes en or, émaillées, sont ornées de peintures en camaïeu.

Collection de M. Leclerq, marchand de curiosités, à Paris.

Nos 11, 12, 13, 14. Bordures d'après Deneufforge.



Lit. par F. Durin
Imp. Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris.

PL. XCVII.

XVIIIᴱ SIÈCLE.

TAPISSERIES ET DAMASQUINURES.

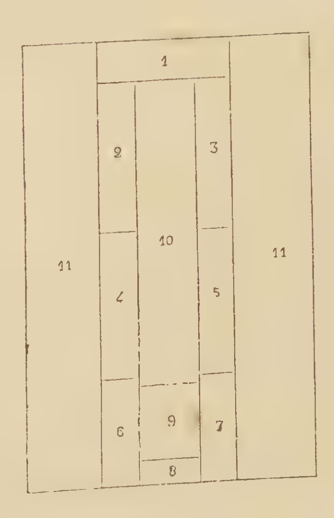
Les motifs qui occupent les nᵒˢ 1 à 8 appartiennent à la première partie du XVIIIᵉ siècle; ils ont été publiés à cette époque par Mariette.

Le nᵒ 9, de la même époque, est reproduit d'après Bernard Picart.

Le nᵒ 10 est un panneau en tapisserie de la seconde partie du siècle, communiqué par M. Leclercq, marchand de curiosités à Paris.

Les nᵒˢ 11, 12 — forment un seul motif à surajouter; c'est la décoration en tapisserie d'une cantonnière de la fin du XVIIIᵉ siècle, appartenant à M. Léopold Double.

Nous constatons ici, comme dans la planche XCVI, la différence de l'ornementation affectée de la première partie de ce siècle avec celle qui prévalut dans la seconde, différence due au fait si considérable de la découverte d'Herculanum et Pompéi.





Lith par Launey

Imp Firmin-Didot fr Fils & Cie Paris

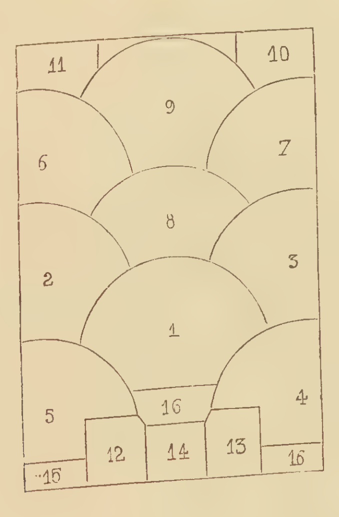
PL. XCVII.

PL. XCVIII.

XVIIIe SIÈCLE.

PEINTURES SUR PORCELAINES.

Ce n'est qu'en 1769 et après bien des péripéties que le chimiste Macquer, de Sèvres, put lire à l'Académie un mémoire complet sur la porcelaine dure française et montrer des types parfaits. Depuis, sous Brongniart, cette fabrication a reçu la plus grande extension. La mode des peintures translucides qu'on en obtient en a fait produire un nombre incalculable. Du reste, bien que la porcelaine dure fût beaucoup plus avantageuse pour l'usage, la vogue reste acquise à la pâte tendre, dont les échantillons reproduits ici proviennent de l'admirable collection de M. Léopold Double.



N° 1.

Assiette faisant partie du service, dit des oiseaux de Buffon, que l'illustre auteur de l'*Histoire naturelle* appelait son *édition de Sèvres*, et qui ne compte pas moins de cent pièces, où sont représentés tous les oiseaux décrits dans l'ouvrage.

Nos 2, 3, 4, 5.

Le n° 5 est au chiffre de la Dubarry.

Nos 6, 7, 8, 9.

Types de services divers.

Nos 10, 11.

Angles intérieurs de plateaux-corbeilles.

Nos 12, 13.

Fonds de plateaux.

Nos 14, 15, 16.

Bordure à claire-voie de plateaux-corbeilles.



Lith par Launay

Imp Firmin-Didot fr. Fils & Cie Paris

PL. XCVIII.

PL. XCIX.

XVIIIᴱ SIÈCLE.

TROPHÉES ET BOUQUETS.

Les trois motifs sur fond d'or sont des trophées pastoraux peints et vernissés par un procédé fort à la mode au siècle dernier, et sur lequel nous trouvons les détails suivants dans un auteur contemporain :

« C'est d'après des procédés analogues à ceux des Chinois et des Japonais que le fameux Martin, vernisseur du roi, « fit différentes épreuves sur des vases de carton et des tabatières, qui eurent en 1745 tant de réputation et de « vogue; mais, comme les procédés pour les faire n'étaient pas difficiles, Paris se vit, dans l'espace de six années, « inondé d'ouvriers de ce genre, qui, en cherchant à se nuire les uns aux autres, réduisirent le prix de ces tabatières « à rien. Martin seul et ses frères conservèrent la vogue, ainsi que la manière de raccommoder les *vieux laques* « du Japon, talent fort au-dessus de celui de vernir des carrosses et d'inventer des tabatières en nacre de perle. »

(*L'art du peintre doreur et vernisseur,* par le sieur Watin, Paris, 1776.)

Les vernis Martin, fort rares, sont restés très-estimés. Un des motifs que nous donnons est au chiffre de Marie-Antoinette. Tous trois proviennent d'un meuble de la belle collection de M. Léopold Double.

Les quatre motifs en grisaille sont détachés de panneaux où ils représentaient les quatre Saisons. La liberté et sa sobriété ingénieuse de ces compositions nous ont paru mériter quelque intérêt.

Quant au vase de fleurs mélangé de rinceaux ornemanesques occupant le milieu de notre planche et signé du nom de Carlle, il appartient au style décoratif modifié qui, à la suite de l'exhumation de Pompéi, caractérise l'époque de Louis XVI.

PL. C.

XVIIIE SIÈCLE.

PEINTURES DÉCORATIVES.

Cette charmante décoration est due au pinceau de Van Spaendonk, célèbre peintre hollandais, établi en France, né à Tilbourg le 23 mars 1746, mort à Paris le 11 mai 1822.

« Les ouvrages de ce peintre, dit la *Biographie Générale* (Didot, 1855), se distinguent surtout par l'art de la composition. Il reproduit avec la plus grande fidélité le velouté des fruits, la forme et le port des fleurs ; son coloris est fin, léger, transparent, plein de fraîcheur et d'harmonie. »

Ces qualités brillent au plus haut degré dans la composition du panneau que nous reproduisons.

Ces peintures avaient été commandées à l'artiste par le comte d'Artois pour la Duthé. L'hôtel qu'elles ornaient dans le quartier de la Chaussée d'Antin, devenu depuis hôtel Talabot, ayant été exproprié et démoli, elles furent acquises par M. Léopold Double, qui les a employées à la décoration d'un boudoir dans son hôtel de la rue Louis le Grand, et à l'obligeance duquel nous devons de pouvoir en offrir la reproduction à nos lecteurs.



par Launay

TABLE

DES

MOTIFS CONTENUS DANS LES CENT PLANCHES

CLASSÉS PAR GENRES OU INDUSTRIES

TISSAGE.

ÉTOFFES, TAPISSERIES, BRODERIES ET DESSINS D'APPLIQUE, TOILES IMPRIMÉES.

CUIRS ET RELIURES.

CÉRAMIQUE.

TERRES CUITES, PEINTES, VERNISSÉES, ÉMAILLÉES; FAIENCES ET PORCELAINES; DÉCORS DES USTENSILES; PAVAGES ET REVÊTEMENTS DE PAROIS.

MOSAÏQUES.

INCRUSTATIONS ET NIELLES.

ORFÈVRERIE ET JOAILLERIE.

ÉMAUX CLOISONNÉS ET AUTRES; ORFÈVRERIE ÉMAILLÉE; BIJOUTERIE; CISELURE.

Byzantin; pl. XXXV. — Moyen âge; pl. XLI, XLIX. — Renaissance; pl. LIX, LXII, LXIV. — Dix-septième et dix-huitième siècles; pl. LXXIV, LXXVI, XCIV, XCVI.

PEINTURES DES MANUSCRITS.

Primitif (mexicain); pl. I. — Indien; pl. XVIII. — Persan; pl. XXIV. — Arabe; pl. XXVII et XXVIII. — Byzantin; pl. XXXI à XXXIV. — Celtique; pl. XXXVIII et XXXIX. — Moyen âge; pl. XL, XLI, XLII, XLIII, XLVIII, XLIX, L, LI. — Renaissance; pl. LII, LV, LVII, LXI, LXIII, LXIV, LXVI, LXX. — Dix-septième siècle, pl. LXXVI.

PEINTURES MURALES.

SCULPTURES A BAS-RELIEFS; PEINTURES DES VERRERIES.

Égyptien; pl. II, III. — Assyrien; pl. IV. — Grec; pl. VI. — Gréco-Romain; pl. VIII et IX. — Mauresque; pl. XXX. — Byzantin; pl. XXXI. — Moyen âge; pl. XLI, XLIV, XLV. — Renaissance; pl. LIII, LIV, LXVI. — Dix-septième et dix-huitième siècles; pl. LXXIV, LXXVI, LXXIX à LXXXI, XC, XCIX, C.

BOIS PEINTS.

Primitif; pl. I. — Indien; pl. XVII et XIX. — Renaissance; pl. LXV. — Dix-septième et dix-huitième siècles; pl. LXXIV, XCI, XCII, XCIX.

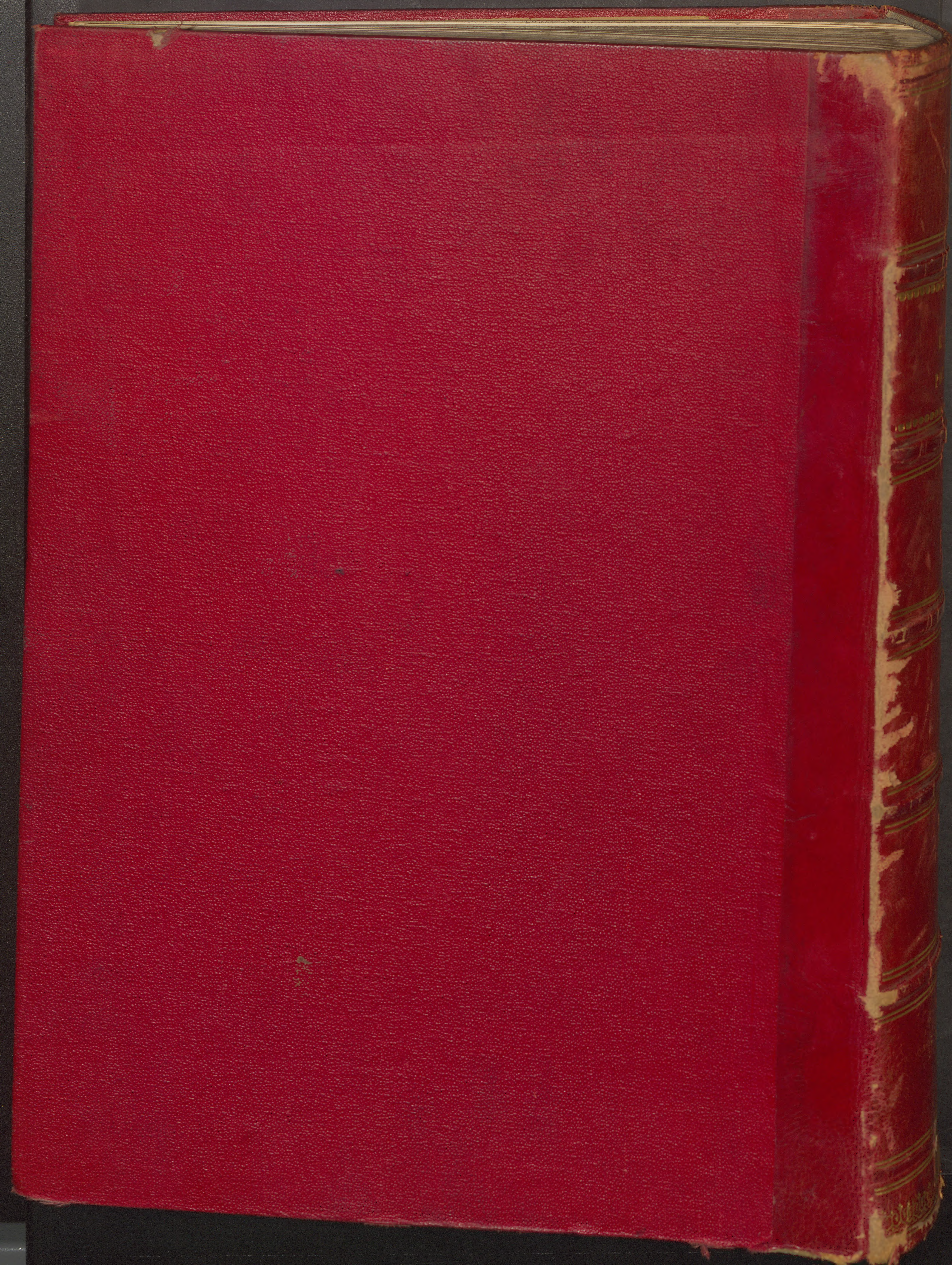
CARTOUCHES.

Égyptien; pl. II, n° 12; III, n° 1. — Chinois, pl. XI, n°s 18 et 19; pl. XIII. — Persan; pl. XXI, n° 15; pl. XXIV, XXV. — Arabe; pl. XXVI à XXVIII. — Renaissance, dix-septième et dix-huitième siècles : planches spéciales, LVIII, LXXI, LXXII, LXXVII, XCIII. Planches diverses, LII, LIV, LVI, LVII, LIX à LXI, LXIII, LXVII, LXIX, LXX, LXXIX à LXXXI, LXXXIII, LXXXVI, XCI, XCIV, XCVI, XCVIII.

N. B. — Les noms de MM. Bénard, Gandon, Gard et Guilletat, dessinateurs, joints à ceux de nos exécutants inscrits au bas de chacune de nos planches, forment la liste complète des collaborateurs actifs qui nous ont prêté le concours de leur talent.

A. RACINET.

TABLE DES MATIÈRES




RACINET
L' ORNEMENT
POLYCHROME
180

colorchecker CLASSIC

calibrite

mm